

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA**  
**UNIDAD AZCAPOTZALCO**

PROGRAMA DE DOCTORADO EN SOCIOLOGÍA  
ÁREA DE CONOCIMIENTO: TEORÍA Y PENSAMIENTO SOCIOLÓGICO

**Políticas de la mirada, políticas de la acción.**  
**Hacia una sociología del arte contemporáneo en la Ciudad de México**

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

**DOCTORA EN SOCIOLOGÍA**

PRESENTA

MTRA. FABIOLA CAMACHO NAVARRETE

ASESOR:  
DR. JOSÉ OTHÓN QUIROZ TREJO

Enero 2019

PARA VIDA Y JESÚS FRANCISCO  
PARA ETHEL, OFELIA Y PAPÁ  
PARA SANDRA Y MAESTRO CONDE  
PARA OTHÓN

## **AGRADECIMIENTOS**

Todo proceso de escritura nos lleva a desdoblarnos dentro de nuestras propias experiencias, y al mismo tiempo, a suspendernos dentro de la complejidad del conocimiento en construcción. La historia de la sociología en sí misma nos demuestra no sólo el hecho de que se trata de alcanzar respuestas sobre los procesos derivados de la vida social, sino también el poner en perspectiva el peso de lo social y de vivir en comunidad sobre nuestros propias prácticas y saberes. Desdoblar mi conciencia sobre el impacto de vivir en una comunidad donde el arte lo es todo y a la vez poder ver sus alcances, procesos así como escenarios y soluciones de un campo del cual de alguna forma yo misma estoy inscrita, me ha incitado a caminar y recorrer de manera álgida la historia de nuestra ciudad de cara a los procesos del arte y el nacimiento de lo que todavía hoy nombramos arte contemporáneo.

Pero dicho proceso jamás hubiera sido tan apasionante si lo hubiera caminado de manera solitaria. José Emilio Pacheco decía que en este país ya nadie sabe dar las gracias y mi único deseo es cambiar esa mirada. Así que sirva la presente no sólo como el inicio de un hilo que la propia Ariadna se encarga de tejer y destejer dentro de mi propio laberinto, sino como una muestra del profundo amor y lealtad que tengo con las maravillosas personas que me han acompañado y ayudado durante estos cuatro años, corrijo, durante mi vida.

A mi hija Vida Alejandra Conde Camacho por haber sido una cómplice íntima desde su huella en mi cuerpo de cada uno de los momentos de este trabajo, por haberme dado el aliento y la manera de comprender de manera vital y sensible el tiempo y su finitud, por enseñarme a través de la ternura la importancia de amarse para amar. Gracias, hija, por hacerme experimentar los principios de la luz sobre la sombra, por

proyectar sobre mi cuerpo una luminosidad que sólo el amor real puede establecer; por enseñarme a jugar y a cantar. A mi pareja, el músico, escritor y editor Jesús Francisco Conde de Arriaga por estos años de acompañamiento, de lealtad, de paciencia y escucha infinita. Unas cuantas líneas no me servirían para visibilizar la totalidad de mi amor, mi gratitud eterna por creer en mí, por el café, los libros, las cantinas, los mezcales, las páginas corregidas, los estruendos, las risas, la intimidad de un vientre colmado, la resonancia de todas las notas expandidas en nuestra República amorosa de Coapa; por el hogar y la enseñanza del valor de saberse acompañada, amada. Eres mi canción de todas las mañanas, mi persona favorita. A ambos y a nuestras gatas, Maga y Manteca, por hacerme comprender por el camino del amor y el compromiso, la necesidad de construir mi mundo.

A mi madre, mi mejor maestra, María Esthela Navarrete Picazo, por todos estos años que no ha dejado de cuidarme, por la paciencia infinita, por darme las herramientas necesarias para construir mi propio lugar, el que era adecuado para mí. No existirá momento en el que no recuerde su determinación, ternura y entereza para encarar los momentos límite sin perder el deseo. Gracias, mami, por tu deliciosa comida, tus canciones, tus caricias, el aliento y todas las cosas que siempre me nutren el alma y el cuerpo. A mi hermana-madre Ofelia María Esthela Camacho Navarrete, por todo el amor y fuerza que me ha otorgado durante estos años. No sabría qué hacer sin tu sonrisa, sin tus chistes, sin tus abrazos, gracias por ser mi cómplice y mejor amiga, por darme lo mejor de ti. A mi papá, Felipe Camacho Díaz, cuya memoria se unió al aliento de Vida para recordarme lo que vale la pena y el por qué sigo haciéndome tantas preguntas. Por tu guía, por el infinito amor que, a diez años de tu muerte, sigue tocando mi espalda en las madrugadas de trabajo.

A la doctora Sandra Arriaga Rico, por ayudarme y no dejarme sola ante las vicisitudes de la vida cotidiana; por querer ser mi aliada, por su compromiso y paciencia, por las cosas que me ha enseñado sobre crianza, sobre la vida, sobre la amistad. Al poeta y maestro José Francisco Conde Ortega, por adoptarme, por la confianza que me ha otorgado durante estos seis años, así como por la infinita sensibilidad que ha demostrado para ayudarme, comprenderme. Gracias por los libros —regalados y prestados—, por creer en mi escritura, en mis causas, por las críticas. A ambos, por todas las sobremesas, cigarros, cafés, tragos y risotadas que me han llenado el alma de placer y sabiduría.

A mi muy querido Dr. José Othón Quiroz Trejo, por el enorme compromiso que cada día desde que lo conozco, ha establecido de manera cálida e íntima; por todas sus lecciones, por los libros y los cafés, las largas charlas sobre arte, política y nuestras pasiones, igualmente por la complicidad y el reconocimiento de mi trabajo. La pasión y compromiso que mantiene con sus alumnos y con la sociología me llevaron a seguir este camino con alegría y entrega, con el deseo de que en un futuro llegue a ser como él: un maestro sumamente querido por sus alumnas, sus colegas, sus amigos. Ojalá la presente sirva un poco como muestra de todas las enseñanzas —sociológicas y de vida— que me ha impreso durante más de diez años.

A mis queridos maestros Vicente Quirarte, Bernardo Ruiz, Orlando Ortiz, Eduardo Langagne y José María Espinasa y Silvia Peláez por enseñarme a escribir, a escucharme y a leer la historia de nuestra Ciudad, de nuestra literatura; por todas sus lecciones, por creer en mí.

Al licenciado Miguel Limón Rojas y a todas y cada una de las personas que forman parte de la Fundación para las Letras Mexicanas, por todo lo que me han dado;

estoy segura de que sin la oportunidad que me otorgaron, esta historia no podría escribirla como lo hago ahora.

A mis lectores, doctor José Hernández Prado, gracias por acompañarme con su lectura, entrega y entusiasmo durante estos cuatro años; al doctor Luis E. Gómez, a la doctora Angela Giglia y al doctor Alejandro López Gallegos por su lectura, sus acertados comentarios, sus aportaciones y el compromiso que mantuvieron con mi trabajo.

A todos los artistas, curadores y gente involucrada en el campo artístico quienes de diversas formas me ayudaron a comprender las condiciones del campo artístico de la Ciudad de México, así como las rutas que el arte contemporáneo establece sobre el mismo. Especialmente a Mariana Arteaga, Christian Becerra, Valeria Montoya, Víctor Muñoz, a la colectiva Prras!, Tamara Ibarra, Cuauhtémoc Medina, Daniel Montero, Mónica Mayer, Rubén Ortiz, Teatro Línea de Sombra y a la extinta asociación Alumnos 47, por ayudarme a comprender el fenómeno, por responder a mis dudas, por aumentar mi pasión.

A la gente que de diversas formas me acompañaron en estos años y no perdieron la paciencia o las ganas de seguir siendo mis amigas, además de enseñarme la belleza de la vida e, incluso, en muchas ocasiones, por brindarme oportunidades de conocimiento. A Diego Álvarez Robledo, a Rodrigo García Bonillas, a Erik Alonso, Nayeli García, Diana del Ángel, Mariana Gándara, Aurelia Cortés, Marina Azahua, Ingrid Solana, Francisco Mercado Noyola, Jonathan Rojas, Miguel Ángel Flores Vilchis, Patricia Mungaray, César Tejeda, Jorge Comensal, Leonardo Teja, Ramón Castillo, Dalí Corona, Reyna Felipe, Gabriela Ortuño, Yollolxóchitl Mancillas, Monserrat Espín, Alejandra Monserrat Navarrete López, Fernanda Cabildo Conde, Guillermo Cabildo Conde, Ana Laura Conde, Mario Conde, Rosario Loperena, Irasema Fernández, Víctor

Santana, Astrid López, Mariana Moyers. Para todas, mi respeto, cariño y escucha. Igualmente a mis amadas familias Navarrete, Conde y Arriaga por quererme, soportarme y hacerme reír y comer entre mis amadas sobrinas y mis niños adorados. Gracias infinitas.

Al Posgrado en sociología de la Unidad Azcapotzalco de la UAM, particularmente al doctor Arturo Grunstein, por haber sido el mejor coordinador de dicho posgrado, a la doctora Adriana García por sus críticas y escucha, al igual que a la doctora Olga Sabido; a Lydia Morales por su ayuda, comprensión y palabras de aliento.

A la revista Sociológica, particularmente a Alejandra Arriaga, a la doctora Lidia Girola y a los chicos de servicio social quienes durante el 2015 me dieron un recibimiento y ayuda que marcaron mi mirada sobre la edición de revistas científicas.

A la doctora Maya Aguiluz y al CEIICH UNAM, por su ayuda, comentarios y recibimiento durante esos meses, les agradezco profundamente.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt) por apoyarme a través de su beca a desarrollar la presente investigación. Sin el apoyo institucional y económico, mi formación no habría sido posible.

## TABLA DE CONTENIDO

Introducción .....	10
1. Mirada especular: la sociología frente al objeto artístico.....	18
1.1 Objetivos y problemas de la sociología frente al objeto artístico.....	25
1.2 Recorrido teórico por las diversas miradas sociológicas de frente al objeto artístico .....	32
1.2.1 sociología del arte y teoría marxista.....	43
1.2.2 Bases para una sociología del arte en México: Lucio Mendieta y Núñez y el Decimoséptimo Congreso Nacional de sociología de 1968. ....	48
1.2.3 Miradas contemporáneas de la sociología del arte .....	53
1.3 Mirada transversal: la sociología frente a la relación arte y sociedad. ....	60
2. Arte y política: una mirada desde la sociología .....	74
2.1 Tensiones y relaciones configuradas entre los márgenes político y estético: una mirada sociológica a las contradicciones culturales del capitalismo moderno. ....	83
2.2 Políticas de la mirada, para una comprensión sociológica de la sensibilidad contemporánea.....	95
2.3 Las reglas del campo artístico: lo político dentro de la producción artística.....	102
2.4 Arte y política .....	108
3. Horizontes históricos en México desde la mirada sociológica.....	115
3.1 Para una comprensión sociológica del nacimiento de la vanguardia en México .....	129
3.2 Vanguardia y Revolución: horizontes históricos en México .....	133
3.3 La importancia de los grupos dentro del campo artístico mexicano (1970-1990).....	164
3.4 El retorno de lo real y la recomposición de lo político en el arte .....	174
4. Las artes y la ciudad: la escena del arte contemporáneo en la Ciudad de México .....	178
4.1 Políticas de la mirada, políticas de la acción: para una comprensión sociológica del campo artístico después del terremoto de 1985 .....	185
4.2 Espacialidades y cuerpos en disputa en la década de los noventa y las primeras dos décadas del siglo XXI.....	205



4.3 Globalizados, representados y disueltos: un acercamiento sociológico a la producción de arte contemporáneo de la ciudad de México.....	215
4.4 Miradas y desviaciones de la representación.....	219
4.5 Más allá de la producción: la función de los artistas y los nuevos roles dentro de las disposiciones del campo. ....	224
4.6 La galería y la feria de arte como procesos de producción dentro del mercado nacional e internacional .....	228
5. Políticas de la mirada, políticas de la acción: corporalidad política y construcción de la ciudad encontradas en el arte contemporáneo local .....	232
5.1 ¿De qué otra cosa podemos hablar? La representación del cuerpo violentado en la obra de Teresa Margolles.....	237
5.2 El baile como mecanismo de resistencia política en los espacios públicos en la obra de Mariana Arteaga.....	245
5.3 Feminismo y construcción política del cuerpo en la obra de Mónica Mayer.....	252
5.4 Memoria fragmentaria y construcción de identidad, narrativas visuales encontradas en la obra de Christian Becerra.....	262
Conclusiones.....	267
Apéndice 1 .....	271
Apéndice 2. Entrevistas.....	274
Bibliografía.....	316

## INTRODUCCIÓN

Pensar en el quehacer contemporáneo de la sociología nos propone discutir críticamente sobre nuestras tradiciones, nuestras prácticas y las conexiones que hacemos entre el pasado y un escenario futuro que se bifurca cada vez más entre los hechos sociales contemporáneos. La necesidad de planear un futuro ha sucumbido ante la inmediatez de las formas de relación entre actores, instituciones, así como con los diversos objetos, sobre todo mercancías y obras de arte, que logran formular afectos y prácticas que intervienen de manera directa en las relaciones sociales, así como en la relación con el espacio urbano. Cada uno de estos elementos conforman una basta y compleja red de relaciones que, desde luego, nos mantienen en constante diálogo entre los elementos que conforman la trama social como los grupos sociales, el papel del Estado y el capital privado.

Ante tales líneas de consideración sobre el contexto sobre el que se inscribe mi análisis ¿Cómo plantear nuevas formas de conocimiento desde la sociología? Esa ha sido una de las preguntas que ha acompañado la presente tesis, la cual se presenta en ocasiones como una investigación de frontera y en otras como una análisis de los procesos que dan sustento a la formulación por un lado de una sociología del arte que ve en el caso mexicano un renacimiento —como se verá en el capítulo 1— y al análisis puntual de la estructura contemporánea del campo artístico de la Ciudad de México. Es por eso que la presente investigación se crea con el propósito de abrir el campo de la sociología hacia los nuevos horizontes en que se encumbra la producción y consumo del arte en México. Desde una valoración categórica de los procesos, actores y relaciones que soportan el campo del arte pretendí analizar e interpretar las condiciones en que opera la lógica de este campo y en un segundo momento, visualizar las líneas que nos llevan a formular una distinción política dentro de su propia morfología, las

posiciones de los actores, el impacto del capital político, cultural y económico y sus implicaciones en la creación de espacios artísticos, en la propia producción y en su consumo.

Sin embargo, puedo añadir que conceptualmente existió una necesidad de trazar líneas históricas que me llevaran a comprender debidamente el objeto del estudio, así como la basta red de relaciones, actores y el papel del Estado para que se constituyera lo que hoy reconozco como el campo artístico contemporáneo de la Ciudad de México. Partiendo de un planteamiento más bien hermenéutico, podemos hablar del hecho de que para conocer bien un concepto tenemos que abordar su propia historicidad, la ductilidad y cambio que dicho concepto presenta de acuerdo a las transformaciones sociales, es decir re-ordena y re-significa, de acuerdo a los cambios advertidos en el contexto, ya que “los cambios tienen que ver con modificaciones en las estructuras” (Girola, 2011: 22), por lo que esta misma relación, plantea nuevos horizontes de análisis desde la sociología que, como en el caso del arte, pueden ayudarnos a advertir morfologías, nomenclaturas, transformaciones y crisis de manera más orgánica.

Dentro del campo del arte, su producción simbólica y la disposición del espacio social me topé con la existencia de relaciones y procesos que interfieren con el quehacer del arte en referencia con los actores involucrados. La articulación de las maneras de hacer y las formas de visibilidad de las relaciones organizadas al interior del campo configuran el registro de la mirada como gozne entre el espacio de producción y el espacio social. Dichas operaciones determinan la condición del campo de producción estética, como también la división del mundo sensible, es decir, el campo donde se dan lugar la diversificación de tiempos y espacios según los actores involucrados en las prácticas estéticas, como lo veremos en el caso de la ciudad de México y la transformación del campo artístico.

Estas delimitaciones y disposiciones dentro del campo condicionan a un quehacer político dentro de las prácticas, así como también en las relaciones y formas de consumo del arte contemporáneo en México. Dentro del sistema de representación que se da en las maneras de hacer, la apuesta política, no hablo en este caso de la estetización de la política, se expone en la forma en que se define el discurso de la obra y también la condición de la mirada respecto a los actores involucrados, así como los tiempos y espacios, el quién puede decir, ver y bajo qué condiciones.

Se trata de analizar la relación/oposición que la política cultural crea como modelo estabilizador del conflicto frente a la estetización de la subalternidad encontrada en la producción estética de nuestro país. Ante este fenómeno, el arte y los actores involucrados en el campo, pierden la forma de visibilizar la condición material e histórica que actúa como dispositivo colonizador dentro de una operación inversa, pues se les incluye como sujetos de producción de diferencia en el capitalismo cultural.

La diversificación de estéticas, incluso la contundencia de algunos discursos de representación se someten a una división de lo sensible, desde el concepto de Jacques Rancière, donde el trabajo estético y político refieren su manera de ser en el mundo social. Estos puntos me llevan a realizar un análisis desde la sociología del arte con el fin de analizar e interpretar las maneras de hacer, las prácticas, discursos y disposiciones generadas al interior del campo artístico, concepto ubicado desde la perspectiva de Pierre Bourdieu. De igual forma, analizar el tiempo sobre el que se crean dichas posiciones y relaciones desde un contexto global, es decir, abrir y analizar las categorías de local y global y ponerlas en tensión desde el trabajo intelectual crítico. Reconocer y contrastar el aspecto histórico, su materialidad y sus maneras de operar en la realidad social desde la lectura de la condición líquida de la modernidad. Analizar los procesos, las maneras de hacer y decir en la producción cultural desde una matriz conceptual de la

sociología y la antropología social en relación con los procesos de violencia, precarización y ruptura que originan cruces simbólicos en la producción estética. Dichos objetivos se abren con el fin de generar una apertura al conocimiento del arte en México desde la sociología, lugar desde el cual se espera establecer puntos de contacto, aperturas y resignificaciones entre el arte y la sociología del arte en nuestro país.

La presente investigación se crea con el propósito de abrir el campo de la sociología hacia los nuevos horizontes en que se encumbra la producción y consumo del arte en México. Desde una valoración categórica de los procesos, actores y relaciones que soportan el campo del arte pretendo analizar e interpretar las condiciones en que opera la lógica de este campo; bajo un ejercicio analítico, deseo profundizar el análisis en los puntos donde el impacto global, la lógica del mercado y la condición cultural en una materialidad líquida de la historia, disuelven e invisibilizan el discurso político expresado dentro del régimen de representación estética de las obras de arte.

Cabe destacar que si bien esta investigación se centra únicamente desde un análisis sociológico, la idea de analizar un objeto de suma complejidad como lo es el arte establece la necesidad de realizar cruces de categorías, conceptos y herramientas metodológicas provenientes de disciplinas como la filosofía, la historia del arte y la antropología con el fin de establecer un análisis consecuente con el fenómeno.

De acuerdo al objetivo de la presente investigación, a partir de este punto establezco una estrategia metodológica que ayude a comprender lo anterior de manera rigurosa y objetiva. La idea se presenta de primera línea como el corte urbanístico del fenómeno. Desde el primer capítulo había advertido el hecho de que para la sociología del arte será sumamente importante integrar herramientas conceptuales y metodológicas de otras áreas de conocimiento, así como de otras disciplinas. Al igual que la estética y la historia del arte, la sociología urbana nos concede una serie de instrumentos que

resultarán vitales para la observación objetiva del fenómeno artístico. Sin ser una obviedad, puesto que la investigación desarrolla un análisis en torno al arte contemporáneo de la Ciudad de México, la acción de realizar cruces entre la sociología del arte y la sociología urbana contribuye a crear no sólo un análisis más rico y riguroso, sino a aprehender debidamente el objeto y su contexto. Será a partir de la fragmentación de la mirada de acuerdo a las dinámicas socio espaciales suscitadas al interior de la urbe. El retorno de las prácticas, como lo denomina Michel Maffesoli, será la pauta para establecer correspondencias sociológicas entre las dos columnas que sostienen la presente investigación la ciudad y el arte. Entre ambas, una serie de vasos comunicantes —de trazos, ideas y formas de identificación— desplegaran una arquitectura peculiar que resguarda la memoria y diversos procesos identitarios de la sociedad defecha del siglo XX. Como lo he analizado anteriormente, el contexto será una clave primordial para la mirada sociológica respecto al objeto que aquí nos ocupa. Cada hecho histórico ocurrido en la ahora Ciudad de México será fundamental para recrear las debidas correspondencias e interpretaciones que existen entre el espacio urbano y el desarrollo del quehacer artístico del siglo XX y XXI. En ese sentido, comprender las transformaciones espaciales y sociales ejecutadas sobre la ciudad será en el sentido metodológico —pleno e inalterable— la manera en que podamos mirar el desarrollo del campo contemporáneo de la ciudad.

Resulta importante señalar que dado que los discursos encontrados en la obra de artistas que se pretende analizar en la presente investigación, tales como Teresa Margolles, Mónica Mayer, Mariana Arteaga, Christian Bécerra, abren discusión hacia procesos de violencia de precarización de la vida urbana, pero también maneras de crear comunidades, de reformular otras vías —incluso políticas— de estar en el espacio urbano, —mismo que se presenta como un lugar en ocasiones ominoso y precario— y

que, de acuerdo al análisis de tales artistas y su obra fue contundente el hecho de ver a la producción de arte contemporánea como un lugar donde incluso puede darse una especie de utopía —como en el caso de la pieza *Úmbal* de Mariana Arteaga— como principio de representación y creación de espacios seguros a través del cuerpo —como en el caso de la obra de Mónica Mayer— o como artefactos de denuncia y sentido crítico del contexto —como es el caso de la obra de Christian Becerra y Teresa Margolles— por lo que cada propuesta reformula incluso el horizonte político y el sentido de las prácticas. Para ello, fue pertinente realizar un análisis no sólo histórico, sino que advirtiera la manera en que se conformó el arte contemporáneo en la Ciudad de México. Cabe resaltar que si bien el concepto de contemporáneo tendrá a lo largo de las últimas dos décadas, diversos matices, podemos anticipar que se trata de una configuración morfológica primero por el impacto que produce la globalización y el mercado del arte internacional, pero también por las fronteras que las prácticas artísticas de la década de los noventa conforman frente a la producción del neo mexicanismo.

Si bien es posible contemplar el cambio de categoría como un giro que se sostiene a través de una economía estética que empujaba a los países en vías de desarrollo a articular discursos desde la otredad con el fin de tener mejor rendimiento dentro de los mercados, es decir la distinción que el exotismo ofrece o el rótulo con que acompañar a la producción de un determinado sitio (Moulin, 2012:35), es posible al mismo tiempo comprender desde el propio contexto el hecho de que el arte contemporáneo únicamente ofrece variaciones sobre los límites que en el momento de determinados hechos históricos dictan un sentido de politicidad a las obras.

De ahí que fue necesario tener en cuenta el horizonte cultural, incluso el impacto de las industrias culturales como generadoras de imaginarios, pero también como generadoras de espacios y de la misma producción como se verá en el capítulo 4 en el

caso de Televisa. Prácticamente hablo de una producción de estéticas que por un lado se orientan desde las bases del mercado, pero también desde las negociaciones, discursos, y formas de establecer correspondencias desde los lugares y disposiciones que los actores —artistas, curadores, galeristas, mecenas— tienen y formulan desde el campo artístico y proyectan en las capas de la vida social y en la propia ciudad.

Por eso fue necesario crear puentes desde la teoría para advertir la complejidad del objeto ya de por sí poroso. De esta manera, la antropología social y la filosofía pudieron sentar bases conceptuales desde los cruces simbólicos que se originan en la producción estética. La diversificación de estéticas, incluso la contundencia de algunos discursos de representación se someten a una división de lo sensible, desde el concepto de Jacques Rancière, donde el trabajo estético y político refieren su manera de ser en el mundo social. Dichos objetivos se abren con el fin de establecer una apertura al conocimiento del arte en México desde la sociología, lugar desde el cual se espera concretar aperturas y resignificaciones entre el arte y la sociología del arte en nuestro país.

En el primer capítulo, “Mirada especular: la sociología frente al objeto artístico”, se ofrece una revisión teórica sobre el desarrollo de la sociología del arte. De esta forma es posible ver no sólo su desarrollo, sino el quehacer de esta subdisciplina encausada a distinguir y analizar los fenómenos, procesos y actores involucrados en la producción artística, incluso en el caso de México, que como lo analizaré prácticamente está fuera de las agendas del pensamiento sociológico.

En el segundo capítulo, “Arte y política: una mirada desde la sociología”, retomaré las consideraciones para advertir la producción de discursos políticos desde el arte. Revisaré las formas en que se ha formulado el sentido crítico, así como la aparición de una mirada política centrada en la reformulación del contexto, así como en el hecho



de crear preguntas, distinción propia del arte contemporáneo, en relación con los fenómenos que se advierten como disruptivos en la vida social.

En el tercer capítulo, “Horizontes históricos en México desde la mirada sociológica”, se hará un análisis histórico entre los cambios que se registraron en la Ciudad de México por la propia Revolución Mexicana y las transformaciones culturales y artísticas de diversos grupos y actores que formularon la escena del arte moderno mexicano. Se hará un análisis sobre el impacto de la vanguardia política y artística sobre los procesos artísticos con el fin de ver en ella la base de las prácticas desarrolladas en el campo artístico contemporáneo.

En el cuarto capítulo, “Las artes y la ciudad: la escena del arte contemporáneo en la Ciudad de México”, se revisará el desarrollo del concepto de contemporáneo en el arte de la ciudad. Se revisarán las disposiciones de los actores, la manera en cómo actúa la inversión privada, así como el papel del Estado para la producción de arte, así como la generación de espacios para la exposición y venta en la Ciudad de México.

En el quinto capítulo, “Políticas de la mirada, políticas de la acción: corporalidad política y construcción de la ciudad encontradas en el arte contemporáneo local”, se hará una revisión desde la mirada de una sociología que pretende ser crítica a la obra de los artistas escogidos para la presente investigación.

De esta forma, se intenta contribuir no sólo a la discusión sobre los procesos culturales contemporáneos, la identificación de actores políticos desde la producción estética, sino también al abordaje de la ardua tarea que impone pensar desde la sociología el fenómeno del arte.

## **1. MIRADA ESPECULAR: LA SOCIOLOGÍA FRENTE AL OBJETO ARTÍSTICO**

Pensar en la relación arte y sociedad compromete a analizar las obras y el medio en el que son producidas, es poner en relieve la dimensión social del hecho artístico desde una óptica capaz de profundizar sobre las relaciones establecidas al interior del campo artístico, así como la relación establecida entre el principio de representación simbólica y el horizonte estético. Estos han sido algunos de los aspectos que han orientado la línea de investigación de la sociología del arte donde su análisis no se centra en el estudio de las obras en sí mismas. Roger Bastide identifica a la sociología del arte como la línea que habrá de estudiar el condicionamiento social de las obras, sus productores y formas de consumo, así como el peso de las instituciones como influencia dentro de la producción de arte o aquellas creadas por la existencia del arte (Bastide, 2006:60). Sin embargo, el contexto contemporáneo permite abrir la mirada hacia elementos que destacan la complejidad del fenómeno en México.

Dentro del mundo contemporáneo existen escenas de la vida cotidiana que nos hacen reflexionar sobre la necesidad de distinguir elementos que tienen resonancia en fenómenos propios del estudio sociológico. Las capas que cubren nuestro panorama social nos reiteran la utilidad de crear enfoques con las características que el fenómeno reclama. De acuerdo con el tiempo que vivimos —un tiempo que deambula entre las condiciones de un mundo postmoderno y sus vicisitudes<sup>1</sup>— estas escenas empatan con una manera de hacer y conocer el presente mediante la articulación de un eje posicionado sobre la dimensión cultural y estética. No resulta nuevo admitir que en los

---

<sup>1</sup> Si hablo de manera quizá beligerante sobre el mundo posmoderno es porque aún quedan dudas sobre la manera en que este tiempo, tan admitido y narrado por investigadores como Bauman, Lipovetsky o Maffesoli —por citar algunos— se integra a la realidad de países como el nuestro, donde la integración a la globalización y el modelo neoliberal, —integración forzada pero inevitable— deja algunas zonas oscuras que necesariamente sostienen el menester de iluminar los lugares donde puede que se encuentren las claves para comprender lo que nuestra mirada especular refleja: una vida social en constante emergencia.

últimos treinta años, con el acercamiento que las nuevas tecnologías producen entre los polos del mundo —así como las nuevas problemáticas sociales que se integran a los discursos artísticos—, proporcionan una realidad que cada vez dialoga más con los sentidos. En cada instante, millones de sujetos devienen millones de consumidores deseantes de tener un acceso ilimitado al universo que las nuevas formas de producción y el estadio contemporáneo del capital promueven. Así, la sacralización del arte y sus formas de consumo se desvanece. Su práctica, forma de producción y distribución se encuentran atravesados por una dimensión estética.<sup>2</sup>

Desde luego que dentro de la tarea de conocer y articular esa realidad, el sociólogo se enfrenta a recorrer caminos y a marcar directrices dentro de las cartografías que la vida de cada investigador plantea a lo largo de su obra. Sin duda, la presente tesis confirma depresiones que el estudio del arte construye dentro del pensamiento sociológico. Desde una mirada aérea, el paisaje se muestra sinuoso, y contrario a lo que podría pensarse —no me refiero solamente a la porosidad del propio objeto, sino a las formas en que el conocimiento social ha ido construyéndose en torno al arte— en esa cartografía, las coordenadas marcan una perpendicular constante hacia los retornos históricos que transitan a la par entre el recorrido sociológico y el del arte, porque lo cierto es que la historia de la sociología y la del arte combinan lógicas no tan distintas como podría creerse. Por el contrario, ambas disciplinas narran formas de conocer el mundo social mediante la creación, un mundo suspendido por las prácticas de los sujetos que crean el tránsito cotidiano.

---

<sup>2</sup> Para Lipovetsky nos encontramos ante un momento en donde la estatización de la economía despliega una abundancia de formas de consumo que consiguen crear una imagen integrada por un horizonte estético emocional, punto nodal donde el impacto de la competencia recae en la marca que mejor logre posicionar su producto dentro del mercado, es decir, “lo que define el capitalismo de hiperconsumo es un modo de producción estético”. Si en algún momento el capitalismo dentro del imaginario engendraba el peor de los mundos posibles, esta imagen aunque aceptable dentro de nuestro tiempo, intenta reproducir un sentido afectivo, un tipo de apego que trabaja incluso con herramientas propias del arte para crear en el consumidor expectativas y deseos que pueden ser realizados a través del consumo, de ahí que hable sobre una sensibilidad afectiva (Lipovetsky y Serroy, 2015:7-9).

Nuestra disciplina nos convoca sin más a ubicarnos dentro de ese mapa, a constatar las fronteras que por sí mismas nos colocan ya en una problemática a nivel epistemológico. Esas separaciones que se presentan de manera fluctuante establecen fronteras dentro del estudio sociológico, una discusión que nunca tarda en disponer del principio de fragmentación, e incluso de anulación de los elementos que construyen el conocimiento. Por un lado, diversas posturas dialogan en torno a la necesidad de crear sub áreas de conocimiento, pues ante la gran diversidad de objetos de estudio, sostienen que la especialización del área resulta necesaria para un nivel de profundidad adecuado de acuerdo con las necesidades que plantea el fenómeno en cuestión. Sin embargo, existen dilemas que sus detractores constantemente formulan. En primer lugar se soslaya el peso de lo cuantitativo, pues evidentemente, dentro de la llamada sociología del arte, los objetos analizados cuentan en su manera de representación con aspectos fenomenológicos propios del mundo de representación simbólico que resulta difícil de cuantificar aun dentro de las formas de consumo. Por otro lado, existe la dificultad de delimitar el campo de estudio de la sociología del arte, ya que ésta se encuentra muy próxima a disciplinas tales como la historia del arte y la estética, pero también a la antropología, el psicoanálisis, el urbanismo, la museografía o la etnomusicología, entre otras cercanas o propias del fenómeno artístico.

Una de las investigadoras contemporáneas más preocupadas por defender la especificidad y congruencia de la sociología del arte es la socióloga francesa Nathalie Heinich, quien no sólo defiende la necesidad de establecer un marco especial para el análisis de los fenómenos ligados al arte, sino también el desarrollo de esta rama de la sociología cuyas fronteras establecen igual correspondencias con otras áreas de conocimiento ligadas al objeto:

Quizás no exista otro campo de la sociología en el que coexistan generaciones intelectuales y, por consiguiente, criterios de exigencia, tan heterogéneos. En correspondencia con la doble tradición de la historia del arte, que se ocupa de las relaciones entre los artistas y las obras de arte, y de la estética, que se ocupa de las relaciones entre los espectadores y las obras de arte, la sociología del arte soporta simultáneamente su juventud y la multiplicidad de acepciones, que reflejan la pluralidad de las definiciones y de las prácticas de la sociología (Heinich, 2002:7).

Las palabras de la socióloga francesa nos envuelven en una discusión no sólo rica en problemáticas en lo que a materia del objeto artístico se refiere, sino en una cuestión epistemológica. Nos encontramos entonces ante el dilema de dilucidar las barreras para que el estudio del arte sea insertado dentro de la práctica sociológica sin más.

Pensemos que desde el siglo XIX —como lo desarrollaré más adelante— el tema del arte dentro del pensamiento social ha sido analizado desde diversas plumas que nos hacen pensar en la necesidad de sostener un diálogo en torno al papel de éste en las sociedades que deambulan sobre ese mapa y, con ello, repensar que el marco teórico de la sociología no se construye de forma homogénea. Ahora bien, más allá de paralelismos entre disciplinas y objetos, debemos fijar nuestra mirada en los elementos que conforman plenamente el quehacer sociológico dentro del fenómeno artístico. De ahí que las preguntas se extiendan hasta establecer los límites que la sociología tiene con el objeto, los sujetos involucrados y las formas de producción, así como las plataformas mediadoras entre el campo artístico, las relaciones que se producen dentro y fuera de él, los productos y las formas de consumo e incluso de apropiación de esos bienes simbólicos.

Un concepto clave es la Mediación cultural, como elemento que integra ambos extremos del problema en cuestión, es decir, actores productores y actores receptores, productores y consumidores que se insertan de manera natural en este mundo estetizado del que he hablado líneas arriba. Los encargados de mediar y establecer las reglas del

campo, los roles de los actores, las formas de consumo y el tipo de prácticas que se establecen alrededor de la producción sostienen un fuerte peso en las formas de recepción. De manera inmediata, la autoridad controlará las maneras en que será traducido el mensaje de los artistas: sobre todo en esta época —donde caben todas las épocas— el arte contemporáneo propone discursos a través de lenguajes que no siempre pueden ser comprendidos a simple “vista” por los receptores. Para comprender la manera en que actúa el concepto de la mediación cultural será necesario en el presente estudio que analicemos desde los márgenes de la modernidad y la vanguardia su nivel de acción, no solamente al interior del llamado campo artístico, sino las formas que interactúan con la vida social y los sujetos que la producen, narrados aquí como consumidores-receptores.

La innovación artística desde la modernidad —como lo veremos en los apartados posteriores— plantea hacer visible aquello que no se percibe de manera simple en la realidad, la acción de decir de otra forma lo mismo establece “rupturas” con la horizontalidad histórica. Las vanguardias instauran un principio de desafiar los principios estéticos de la burguesía, mediante los *ready made*, los *collages* o el constructivismo ruso, entre otras prácticas: aun en nuestro días reflejan en su conjunto el combate con los principios burgueses del arte autónomo. La acción la llevan hasta las últimas consecuencias, pues da lugar a la desacralización del arte, así como a la restitución de valores simbólicos. Un ejemplo se sitúa al introducir objetos de la vida cotidiana dentro de la dimensión estética, con el fin de que éstos fueran insertados en la dimensión social, como lo establece el crítico e historiador del arte Hal Foster:

[...] los artistas descontentos se vieron arrastrados a los dos movimientos que trataban de superar esta autonomía aparente: definir la institución del arte en una investigación epistemológica de sus categorías estéticas y/o destruirla en un ataque anarquista a sus convenciones formales, como hizo el *Dadá*, o bien transformarla

según las prácticas materialistas de una sociedad revolucionaria, como hizo el constructivismo ruso; en cualquier caso, reubicar el arte en relación no sólo con el espacio-tiempo mundano, sino con la práctica social (Foster, 2001:6-7).

Como Foster lo analiza, la ruptura se traza incluso a nivel epistemológico, pues los sistemas de valores cambian y por supuesto, intervienen directamente en la dimensión estética de ese momento histórico. Sin embargo, si esos sistemas cambian, necesariamente lo hará el horizonte de la mediación cultural. Como lo veremos más tarde, ese principio de marginalidad dictado en la modernidad propiciará una atracción hacia lo subversivo, hacia la contracultura que en un par de décadas se convertirá en canon.

De acuerdo con el punto de vista que se establece al interior del campo, en el consumo de esas búsquedas —además del reflejo que se inspira dramáticamente en esa desacralización—, el artista pasa de ser un sujeto tocado de manera divina para exaltar la belleza en el mundo profano, a ser un sujeto productor que, como el resto del proletariado, crea mercancías, aun cuando éstas contengan un elemento revolucionario.

Si para Bertolt Brecht era de suma importancia la transformación de las formas de producción, así como sus instrumentos de producción —en el sentido de una intelectualidad progresista que abasteciera al aparato de producción transformándolo al mismo tiempo en el sentido del socialismo (c.f. Benjamin, 2004:38)—, para la mediación cultural, es decir, las instituciones<sup>3</sup> académicas y culturales donde se preserva el hilo conductor del Estado, así como para las industrias culturales, será

---

<sup>3</sup> Desde los inicios de nuestra disciplina, el análisis de diversos objetos y fenómenos se encuentran ligados a una red de conocimiento que a su vez, dentro de nuestra mirada sociológica, tienen un todo en común: el papel de la institución dentro de la vida social. Esa misma condición reguladora fue la que al mismo Durkheim guió para admitir que no existe mediación dentro del análisis de la vida social sin la distinción que la institución otorga: “En efecto, sin desnaturalizar el sentido de ese termino, se puede llamar institución a todas las creencias y a todos los modos de conducta instituidos por instituciones de su génesis y de su funcionamiento” (Durkheim, 1986).

doblemente importante, pues asimilará tales aspectos de una izquierda que a través de diversos temas insistirá en romper con esa mediación, pero sin lograrlo del todo.<sup>4</sup> El conflicto de la mediación cultural se verá plasmado en esa innovación de la práctica artística, pues como lo establece el sociólogo francés Bruno Péquignot, su función no es propiamente traducir lo que el artista ha propuesto, sino exponerlo ante el público, “a aceptar la idea de que él vive en la representación de una representación de una representación y que lo que él tomó por la realidad no es más que una traducción ideológica de una imagen históricamente determinada de esa realidad” (Péquignot, 2007:5). En la acción de exponer se encuentra suspendida la eficacia de la acción social, pues mediante ella, la obra de arte quedará implantada en el eje social, producirá imaginarios, creará públicos, relaciones mercantiles, dará coordenadas dentro del mapa de representación para que el presente análisis encuentre una verdadera justificación.

Por ello, la clave para comprender desde la sociología los márgenes de representación de la obra de arte se encuentra ligada al contexto social en el que ésta se produce. Entre ambos conceptos —mediación cultural y contexto social— sostengo la importancia del análisis sociológico frente al arte, pues entre ambos se configura la pertinencia epistemológica, ya que se recupera por un lado el peso de la institución frente a la vida social, pero también las condiciones históricas, políticas y sociales que intervienen de manera directa dentro de la producción artística.

Hablo sobre todo del estudio de una sociología que se enfrenta al fenómeno artístico, sin que ésta quede totalmente delimitada por él. La visión que se ofrece en este capítulo, y a lo largo de la presente investigación, tiene que ver con los alcances que las

---

<sup>4</sup> Al respecto, Walter Benjamin identifica plenamente el hecho de que el aparato de producción será capaz de asimilar esos temas, por más revolucionarios que sean, puesto que para él, esa realidad se mantendría de esa forma mientras el aparato de producción siguiera siendo alimentado por la producción de lo que él llama “rutineros” revolucionarios como lo explica: “defino al rutinero como el hombre que renuncia básicamente a introducir en el aparato de producción innovaciones dirigidas a volverlo ajeno a la clase dominante y favorable al socialismo” (Benjamin, 2004:39).



diversas discusiones sociológicas ofrecen al análisis del arte como un producto más de la realidad social. Si bien no existe negación alguna frente a la línea que muchos sociólogos denominan como sociología del arte, la presente se inclina por presentar un diseño donde las fronteras epistemológicas y los cruces metodológicos sean abiertos, con el fin de responder a las preguntas que han generado el diseño de esta investigación. En un primer momento, se trata más de una revisión histórica que intenta reflejar los alcances teóricos de la sociología frente al arte, a lo largo de la época moderna y contemporánea.

En general, no se trata de reducir el fenómeno del arte a la singularidad de la experiencia estética, sino de encontrar la eficacia epistemológica de mi análisis para generar una tradición teórico sociológica del arte. Es por eso que en este capítulo analizaré las diversas corrientes y autores que intentan develar los alcances de la sociología frente al arte. Al final se presentará un breve recorrido por la historia del arte y los momentos en que se observa la conexión entre la vida social y el mundo del arte desde el propio desarrollo de la sociología del arte.

### **1.1 Objetivos y problemas de la sociología frente al objeto artístico**

La sociología frente al objeto artístico necesita de las aportaciones de la historia social del arte y de la estética. Existe la idea de que al separar por temas a la sociología el análisis se volverá más preciso. Una de las exponentes de esta idea es Natalie Heinich quien en su libro *sociología del arte*, advierte sobre la necesidad de repensar esta idea. Heinich identifica que si bien es difícil delimitar a la sociología del arte —pues se encuentra muy próxima a otras disciplinas ligadas tradicionalmente al objeto del estudio tales como la historia del arte, la estética o la arquitectura—, es necesario identificar los límites y en sí el quehacer de la sociología del arte (Heinich, 2001:5-6). Como lo

enuncia Bastide: “Una sociología del arte habrá de estudiar el condicionamiento social de las obras, así como el de los productores y el de los consumidores; habrá de tomar en cuenta a las instituciones que influyeron en esas obras y aquellas que nacieron porque el arte existe” (Bastide, 2006:18). Esta enumeración delimita el campo de una sociología del arte, y asimismo sus fronteras. Sin embargo, el valor intrínseco de la obra y sus relaciones con la belleza no formarían parte de este análisis. Serán los fenómenos artísticos aquello que se intentará comprender globalmente a partir de sus conexiones con otros aspectos de la realidad social. Es decir, no se trata de estudiar el arte y la sociedad de manera separada, ni de apuntar paralelismos, sino de analizarlos en su complementariedad, de manera en que se puedan conjuntar en un binomio.

Los estudios actuales sostienen que la integración del arte en la sociología se ha vuelto obvia. García Canclini defiende esta idea admitiendo que “la teoría y la historia del arte son desafiadas por la sociología a reconocer los condicionamientos que derivan de la producción, la circulación y el consumo de los bienes artísticos” (García, 2001:11). Sin embargo, la sociología del arte no centra su atención en las obras en sí mismas o en su evolución estilística, como tampoco en el análisis de los factores económicos, políticos, sociales y culturales del momento histórico, sino que, a partir del conocimiento de ambos aspectos (las obras y el medio en el que se producen), pretende poner de relieve la dimensión social del hecho artístico. Por lo que cabe subrayar que en el binomio arte-sociedad, se trata de estudiar las influencias, incluso los condicionamientos y, por lo tanto, proponer interpretaciones que fundamenten y expliquen la citada interdependencia.

Según Pierre Bourdieu, las fuerzas sociales no actúan sobre el arte directamente, sino a través de la estructura del campo artístico, el cual ejerce un efecto de reestructuración o de refracción debido a sus fuerzas y formas específicas; una fuerte expansión económica, señala también el autor, puede ejercer sus efectos de diversas

maneras, incrementando el número de productores o bien la extensión del público de lectores o espectadores (Bourdieu, 2005:343-344). Es decir, no se trata de ver cómo un factor externo influye directamente sobre una obra o circunstancia artística concreta, sino que, habitualmente, tenemos que pensar en un campo organizado y en una red de relaciones.

De esta forma, observamos la radical simplificación que supone considerar al arte como un simple reflejo de la sociedad. El arte es una particular interpretación de la realidad, y tiene, aunque sea históricamente variable, una relativa autonomía, como lo demuestra el hecho de que las formas artísticas no siempre son isomorfas y sincrónicas con las fuerzas sociales dominantes. Es decir, el arte sólo es objeto de apropiación para los individuos que experimenten una necesidad cultural como lo anota la historiadora del arte Teresa del Conde:

La obra de arte como bien simbólico (y no como bien económico, lo que también puede ser y es) sólo existe como tal para quienes poseen los medios para apropiársela, es decir, para quienes por razones de diversa índole experimentan esa “necesidad cultural” estética, emotiva o lo que sea, de acercarse a la obra de arte, introyectarla y hacerla suya, fuera de toda posible posesión personal de sí misma. Así sucede en el caso de las artes plásticas, [...] Las “necesidades culturales” es decir el hábito o la preparación que las crea, varía de acuerdo a los contextos particulares y varía también de un período a otro, aun en personas entendidas (Conde, 2001:9).

Por lo que mucho dependerá del fin con que dicha apropiación se desarrolle, bajo los parámetros de las diversas disciplinas que estudian el fenómeno del arte, y bajo los diversos actores que pretendan apropiarse del arte como bien simbólico. Por ejemplo, el arte nunca será analizado de la misma forma desde cada una de estas disciplinas, tales como la historia del arte, la sociología o la crítica del arte, así como tampoco será la misma experiencia del artista al realizar obra, del público que acude a los museos, como

tampoco lo será del público que consume en forma de industria cultural algunos artefactos artísticos.

En nuestro contexto contemporáneo no debemos olvidar que los medios nos acercan al arte en forma más efectiva que antes, tal como lo apuntan Gilles Lipovetsky y Jean Serroy en su percepción sobre la estetización masiva del mundo social. Para ambos, el monopolio occidental de la industria cultural ha sido remplazado por un régimen trans estético planetario, cuya labor ha sido la de crear una estetización hipermoderna que desborda las esferas de producción, al mismo tiempo que genera un capitalismo artístico, como se rescata en la siguiente cita:

Así pues, el capitalismo artístico no sólo ha creado un nuevo modo de producción, sino que, con la cultura democrática, ha propiciado el advenimiento de una sociedad y de un individuo estético o más exactamente transestético, dado que no depende ya del estetismo a la antigua, compartimentado y jerarquizado. [...]El consumo del componente estético ha adquirido tal relieve que constituye un factor importante de la afirmación identitaria de los individuos. Cosa cotidiana, el consumo transestético afecta en lo sucesivo a casi todos los aspectos de la vida social e individual [...]es una estética reflexiva lo que estructura el consumo hiperindividualista (Lipovetsky y Serroy, 2015:23-24).

Por ello resulta necesario conocer el contexto social donde es formulado el fenómeno artístico. Justamente el contexto donde se formula el arte contemporáneo resulta cercano a lo que Lipovetsky y Serroy identifican como una estética que da forma a la época de consumo que las sociedades contemporáneas experimentan.

De esta manera, lo que llamamos contexto social está formado por realidades de orden diverso. En cualquier momento histórico encontramos diferentes niveles o esferas de la vida social que son incluso de forma simbólica, interdependientes. Desde un punto de vista sociológico hay que tener en cuenta también que no todos los niveles de la realidad social tienen el mismo plano. Por ejemplo, el sociólogo norteamericano Howard Becker

contempla las diversas capas y órdenes en los que se involucran los diversos actores involucrados en el arte. El concepto clave de este sociólogo será *el mundo del arte*, que básicamente será una estructura que mira directamente al contexto donde se da la producción artística, mismo que incluye todos los actores involucrados dentro del proceso. Una guía para su comprensión sería la división del trabajo, proponiendo que las obras de arte no son producto solamente de los artistas, sino que son productos colectivos. Sin embargo, para Becker los mundos del arte no tienen límites claros, pues considera que los procesos de interacción colectivos no deben de trazar líneas divisorias del resto de la sociedad, sino analizar “grupos de personas que cooperan para producir cosas que por lo menos ellas llaman arte” (Becker, 2008:55). Es importante mencionar que Becker tiene claro que el mundo del arte tiene una relación con otros mundos, por ejemplo el económico o el político, los cuales forman parte de su organización, como señala:

Los mundos de arte se caracterizan por tener relaciones muy frecuentes y estrechas con los mundos de los que tratan de diferenciarse. Comparten fuentes de abastecimiento con esos otros mundos, reclutan personal en los mismos, adoptan ideas que se originan en esos mundos y compiten con éstos por público y apoyo económico. En cierto sentido, los mundos del arte y los mundos del comercio, de las artesanías y el folclore son partes de una organización social más amplia. Así por más que todos entienden y respetan las distinciones que los separan, un análisis sociológico debe dar cuenta de cómo, después de todo, no están tan separados (56).

No obstante, si bien podemos verlos como productos colectivos, como lo establece Becker, cuando se trata de valorar las causas de los fenómenos observados, se debe considerar qué factores son predominantes en cada situación así como la propia duración del fenómeno, como lo recuerda el historiador George Duby. “Pero tener en cuenta de ese modo la diversidad de los grupos, es decir, cierta estratificación social, al mismo tiempo que una variable plasticidad del ambiente geográfico, conduce de inmediato [...] a tomar en cuenta otra dimensión, ésta propia de la historia: la duración” (Duby, 1999:52-53). Por

lo tanto, no es posible explicarse la configuración de las obras de arte solamente por las influencias del contexto, sino que también debe tenerse en cuenta, entre muchas otras cosas, la estructura del sistema receptor de estas influencias, la naturaleza material, técnica y lingüística de las obras. La sociología frente al arte debe considerar estos aspectos, especialmente en la medida en la que dichos elementos ayuden a explicar tanto la capacidad de recepción, la multiplicidad de relaciones, así como la producción de estéticas y productos colectivos.

Ante estos aspectos, el estudio de la dimensión social del arte es el objetivo fundamental de la sociología del arte, sin embargo, puede formularse y abordarse de diversas maneras. Algunos sociólogos prefieren subrayar las ideas de proceso. Por ejemplo, Alphons Silbermann, habla de un proceso social continuo que implica una interacción entre el artista y su entorno sociocultural para culminar en la creación de una obra de uno u otro género, la que a su vez es recibida por el medio sociocultural y vuelve a actuar sobre él. Como consecuencia de este proceso, el principal objetivo de la sociología del arte para Silbermann debe consistir en estudiar procesos artísticos totales, es decir, debe analizar a profundidad la interacción y la interdependencia del artista, de la obra de arte y del público (Silbermann, 1971:32-33).

En nuestra época, el análisis de la sociología frente al arte analiza las condiciones políticas, económicas, sociales y culturales que actúan en este campo. Igualmente estudia el papel que desempeñan personas y grupos, formas de exposición y venta, asociaciones e instituciones, así como la propia obra de arte, cuyas peculiaridades técnico lingüísticas también condicionan su producción, difusión y recepción. Podríamos resumir que la sociología del arte estudia las condiciones sociológicas en las cuales se produce la obra, a la par de que desarrolla un interés por las condiciones sociales de producción, difusión y recepción de las obras de arte. Este enfoque implica analizar a los actores que ocupan un

lugar estructuralmente importante en el ámbito artístico delimitado, analizando su función, interrelaciones y los valores que las producen (c.f. Furió, 2000:28). En ese sentido, Nathalie Heinich establece que la sociología del arte sería una sociología de los valores que trasciende en su morfología de un proyecto explicativo, pues va más allá de una condición utilitarista o explicativa de los diversos elementos que la constituyen, como la propia obra, su modo de producción o las relaciones que se entretienen a su alrededor, sino que puede ir más allá sin que deba de recordar formalmente los valores estéticos, ni que tenga que hacer demostraciones sociologistas (Heinich, 2002:48).

Podemos agregar en este sentido que la sociología frente al fenómeno artístico encuentra modificaciones en el propio diseño de investigación de la sociología del arte. Ante las posturas que hemos revisado y que revisaremos a lo largo del presente capítulo es posible adelantar que una de las reglas básicas, en la que diversos autores están de acuerdo, aun cuando cada uno pertenezca a diferentes posturas teóricas, es aquella que tiene que ver con que el análisis de la obra debe de ir a la par del contexto en el que se produce. De esta manera nos será fácil comprender por qué la mayoría de los autores, sobre todo los contemporáneos, plantean esquemas de análisis donde les es posible aprehender al objeto artístico, al mismo tiempo que las relaciones producidas a partir de él.

A lo largo de la presente investigación observaremos la importancia que representan dichos diseños, así como la necesidad de que se construya un esquema adecuado para el contexto del arte contemporáneo mexicano. Comprendamos que los conceptos y las coordenadas que plantean por ejemplo Pierre Bourdieu y su campo artístico, Howard Becker y sus mundos del arte o incluso la alternancia disciplinar que plantea Nathalie Heinich, no son sino correspondencias a la ductilidad del objeto artístico, así como propuestas que nacen de una necesidad, sobre todo en occidente, de observar,

registrar y desplazar al fenómeno desde la mirada sociológica ante la aparición en la escena de otras disciplinas que cuentan con una mayor tradición en el estudio del arte.

## **1.2 Recorrido teórico por las diversas miradas sociológicas de frente al objeto artístico**

Ante el panorama contemporáneo existe una necesidad apremiante por generar modelos de análisis y estructuras metodológicas capaces de determinar y comprender las condiciones de desplazamiento y generación de relaciones, actores y producción estética, que giran en torno al fenómeno artístico. El contexto actual nos muestra que ante el panorama globalizado desde sus ejes mercantiles y políticos, la producción simbólica compone un entramado de distintos tipos de relaciones, sociales, políticas o económicas. Al mismo tiempo, es posible observar en las diversas plataformas de creación, sobre todo las visuales, elementos identitarios que originan un tipo de tensión política entre las posturas hegemónicas y contra hegemónicas del mundo contemporáneo.<sup>5</sup> Se origina entonces una operación de conversión del discurso, que en un primer momento pudo ser crítico al sistema de valores simbólicos producidos en las relaciones mercantiles y políticas del mundo global; esta conversión deja la materialidad

---

<sup>5</sup> Dentro de las formas de producción de arte contemporáneo en México podemos encontrar diversos ejemplos que actúan como dispositivos de denuncia de diversos problemas sociales que se han tejido a la par de los procesos neoliberales en nuestro país. Artistas como Teresa Margolles, Miguel Ventura o Mariana Botey han adquirido una dimensión política al visibilizar, denunciar o producir conocimiento sobre las consecuencias de las estrategias políticas que el Estado mexicano ha implementado en nuestro país, tales como la militarización consecuencia de la “lucha contra el narco”, las políticas económicas que protegen los intereses económicos del capital extranjero y que originan una precarización de la vida de los habitantes de nuestro país o la constante criminalización de sectores de la sociedad que se muestran abiertamente críticos a estos procesos. En consecuencia, piezas como las de la artista sinaloense Teresa Margolles quien fue seleccionada en 2008 para representar a México en la 53 Bienal de Venecia con la exposición *¿De qué otra cosa podemos hablar?* curada por Cuauhtémoc Medina, resulta un capítulo paradigmático en la historia del arte contemporáneo mexicano, ya que piezas como *Cleaning* —cuya acción consistía en limpiar los pisos del pabellón con una mezcla de agua y sangre de personas asesinadas en México— representa un mecanismo de denuncia de lo que sucedido con la llamada “Guerra contra el narco” impuesta durante el sexenio de Felipe Calderón. Sin embargo, al crear una conciencia de los procesos de violencia, estado de excepción y precarización de los derechos humanos, Margolles y el equipo involucrado en la exposición generaban un tipo de postura crítica dentro del propio aparato cultural del Estado, ya que esta muestra fue sustentada por el propio gobierno federal para representar a nuestro país ante el mundo, lo que producía a su vez, un discurso de apertura a la crítica de dichos procesos ante la mirada global. La acción reconoce una puesta en escena de tensiones que se tejan en ambos lados del campo artístico entre las posturas hegemónicas y los procesos involucrados al interior del campo. Sobre este y otros casos discutiré más a fondo en los capítulos 3, 4 y 5 de la presente tesis.



histórica y política suspendida en la condición de mercancía, de fetiche incluso, bajo el sello de producción mexicana frente a la mirada del mercado internacional.

Por lo anterior, se debe establecer un tratamiento metodológico que siempre — en palabras de Bourdieu— atienda a una adecuada vigilancia epistemológica; dicho tratamiento igualmente debe ser capaz de legitimar la condición objetiva de nuestra disciplina. Si bien las premisas bourdieanas en torno a la generación de campos y prácticas han sido herramientas clave para comprender y delinear el campo de acción en que se moviliza el objeto artístico y sus productores, existe el dilema de que la relación se instrumentaliza como una situación que solamente compete estudiar en cuanto a relaciones materiales, sintéticas e incluso cuantitativas; de manera que muchas veces el objeto de estudio queda cosificado o atomizado sin que exista oportunidad de sacarlo de su régimen de medio de producción. Siempre y cuando se tomen las debidas distancias que la objetividad sociológica señala, es posible admitir las coordenadas establecidas por la estética del campo de producción cultural. Esto será adecuado para intervenir el análisis a través de una sociología comprensiva que sea capaz de articular las relaciones que originan el propio objeto e incluso establecer una condición hermenéutica.

Sin lugar a dudas, el arte ha sido uno de los fenómenos que más preguntas ha suscitado en torno a la pertinencia dentro de la mirada sociológica. Bien es cierto que desde finales del siglo XIX hemos presenciado intentos sumamente reveladores y concisos para responder a una serie de preguntas en torno al fenómeno del arte, sin embargo, los esfuerzos emprendidos ha sido guiados más por el análisis de la historia cultural, así como de la reflexión filosófica sobre el arte.

En 1864 se publica la obra *Filosofía del arte*, de Hippolyte Taine, texto en el cual propone una ruta sumamente importante ya que establecerá que no es posible estudiar la obra de arte de manera aislada, sino que será necesario vincularla con su

contexto, como lo describe Taine, “estado de las costumbres, así como el espíritu del país y del momento”, puesto que estos elementos ayudarán a explicar las condiciones sobre las que se crea la obra (c.f. Furió, 2000:40-41). Un par de décadas más tarde, en 1887, Jean-Marie Guyau publica *L’art au point de vue sociologique*, donde se hace un llamado a la relación que existe entre emoción estética, la condición de la solidaridad y lo complejo. De acuerdo a su análisis, la estética concuerda con la ética, ya que como lo admite Michel Maffesoli “no deja de recalcar que nuestras facultades simpáticas y activas están estrechamente ligadas, y que es esta misma relación la que especifica vitalidad de una época dada, y que sirve de fundamento a toda forma de socialidad” (Maffesoli, 2007:26). Es decir, las formas de la vida social se conjuntan con las condiciones internas de nuestro sistema de percepción, lo que nos permite no solamente tener conciencia de lo observado, sino tener una reacción demostrativa que se canaliza como una emoción estética. Para Guyau, nuestros sentidos son quiénes se encargan de conducirnos a ella, sin embargo, como él mismo define, ésta es la más intelectual de todas las emociones, dando lugar a la conciencia como el elemento capaz de constituir a la emoción estética (Guyau, 1902:50). Igualmente, el arte tenía que encontrar el sentido de la vida a través de sensaciones placenteras, de hecho debía imitar a la vida para producir de esta manera una emoción estética de carácter social (61). Desde una mirada histórica, el pensamiento de Guyau deja muchas dudas acerca de qué es lo que se está comprendiendo por sociología. En realidad, los fundadores de nuestra disciplina concedieron a la cuestión estética un lugar sumamente pequeño, cuasi marginal.

En el caso de Durkheim, por ejemplo, por un lado existe un acercamiento con el simbolismo de los tótems y su función con la vida religiosa de las tribus en su obra *Las formas elementales de la vida religiosa*. En *La división del trabajo social* se detiene un momento para dilucidar sus observaciones sobre el arte en la vida social. Realiza una

consideración propia de la época para discutir acerca de las condiciones que la sociedad exagera a causa del desarrollo industrial, en sí del progreso experimentado en casi todas las esferas que conforman lo social. Dentro de este balance indica que el desarrollo industrial no otorga ningún espacio a la condición moral, pues su intención es la de responder a necesidades que no se encuentran dentro de lo moral. De igual forma menciona que el arte no responde a esas necesidades, puesto que ante todo se encuentra dominado por la libertad. Admite un juicio de valor al denominar como superflua su condición, pues insiste el arte no es una necesidad, se puede o no contar con él; finalmente lo considera inmoral:

El arte responde a la necesidad que tenemos de expansionar nuestra actividad sin fin, por el placer de extenderla, mientras que la moral nos constriñe a seguir un camino determinado hacia un fin definido; quien dice obligación dice coacción. Así cuando pueda estar animado por ideas morales o encontrarse mezclado en la evolución de fenómenos morales propiamente dichos, el arte no es moral en sí mismo. Quizá la observación llegaría incluso a establecer que en los individuos, como en las sociedades, un desenvolvimiento intemperante de las facultades estéticas es un grave síntoma desde el punto de vista de la moralidad (Durkheim, 2002:61).

Si analizamos el momento en el que se encontraba la sociología junto con el desplazamiento que el desarrollo industrial trajo a la vida social de los pobladores, podemos comprender el planteamiento de Durkheim en cuanto a la condición del arte frente a la vida social si comprendemos que, según él, para que ésta se dé es necesario que exista una similitud de conciencias, así como una debida división del trabajo, como signo de la existencia de una solidaridad orgánica. Al parecer la lectura del arte bajo la mirada durkhemiana no encuentra dichos puntos, pues considera al arte como una actividad individualista, además de artilugio.

Para Max Weber el arte ocupa un sencillo lugar en las ideas que desarrolla sobre la música.<sup>6</sup> En el texto de 1910, de carácter inconcluso, su análisis se centra en la condición del valor de la música en su practicidad en la vida social, por ejemplo con la música moderna, la cual obedece al principio de tonalidad con lo cual desarrolla la importancia y validez del lenguaje, elementos que ayudan a la conformación tonal y que compondrán la claridad necesaria para su reconocimiento y próxima conformación de la memoria musical en el sujeto. De frente al hecho sociológico realiza algunas comparaciones con la música primitiva, así como con la de la edad media, a partir de las cuales observa con detenimiento el hecho:

Debemos recordar el hecho sociológico de que la música primitiva en una fase muy temprana de su desarrollo y en casi en su totalidad estuvo dedicada a fines prácticos y alejada de puro deleite estético. En el momento en que se superó esa etapa y la música se convirtió en un arte religioso o pagano, pero en un arte, que se liberó de ser puramente práctico, y se inició en las necesidades de la estética, en este momento empezó realmente su desarrollo racional (Weber, 2014:834).

Con ello, Weber realiza una relación entre las diferencias estilísticas de las diversas épocas históricas y los procesos de racionalización. Cabe destacar que en un segundo momento del texto plantea las bases para establecer una sociología de los instrumentos musicales, destacando una vez la condición de su practicidad. En este sentido podemos observar una diferencia notable con las ideas de Durkheim en cuanto a la sociedad, ya que Weber sí establece una correspondencia con la vida social, pues los instrumentos serán aquellos objetos a través de los cuales se crean las formas tonales que se registran de manera social, además de observar una reciprocidad con un sistema de trabajo propio de las sociedades modernas.

---

<sup>6</sup> En realidad, el conocimiento de la obra de Weber sobre la música se debe a Alphons Silbermann quien publicó el artículo “Max Weber Musikalisher Exkurs” en el número especial de la *Revista de sociología y Psicología Social* de Colonia.

No obstante, no existió seguimiento alguno dentro de la obra de Max Weber en cuanto al fenómeno musical tratado en *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*. Será con Georg Simmel<sup>7</sup> con quien observaremos un acercamiento más preciso a las cuestiones estéticas, así como el condicionamiento social del arte, mismos que se encuentran en sus textos de 1911 sobre Rembrandt, Miguel Ángel y Rodin. Simmel construye este condicionamiento social en la relación del cristianismo —específicamente su visión del mundo y su misticismo— con la propia representación de dichos elementos sobre la obra.

La expresión estética de esa lucha entre lo particular y lo universal se manifiesta en el arte, la belleza siempre se encarna en el todo, como podemos apreciar según sus palabras: “el significado esencial del arte radica en su capacidad para formar una totalidad autónoma, un microcosmos independiente a partir de un fragmento fortuito de la realidad unido mediante mil hilos a dicha realidad” (Simmel, 1958:55). La idea que Simmel mantiene sobre la verdad de la obra de arte es revelada en una estructura conformada de cada parte que detenta en pro de esa verdad absoluta, misma que se nos da de forma manifiesta, sea por el todo o por alguna de las partes de la pieza. Lo anterior señala una unión básica con el conocimiento de la unidad que la evalúa desde el vértice de la necesidad, la cual observa como una manifestación de relaciones y que es plasmada en la obra de arte, como lo describe en el siguiente fragmento:

La verdad de la obra de arte significa que, en su totalidad, ésta cumple la promesa que una de sus partes nos hiciera, sin que importe cuál sea esta parte, ya que la reciprocidad de la correspondencia mutua concede la cualidad de verdad a cada parte por separado. Por lo tanto, también en lo matices especiales de lo artístico es la

---

<sup>7</sup> En general nos encontramos ante diversas temáticas contemporáneas que nos llaman a una relectura crítica de la obra de Simmel, ese retorno de lo trágico que se integra a las prácticas y a la forma en que se desplaza el conocimiento del mundo en el imaginario social. Su manera lúdica de exponer diversos fenómenos se integra en el presente de manera fresca en plumas como las de Maffesoli, Lipovetsky y Scott Lash, quienes trabajan aspectos de la estetización de la sociedad en la época posmoderna.

verdad un concepto relacional, que se realiza como una reciprocidad de los elementos en la obra de arte, y no como una unidad rígida entre ellos y un objeto exterior que constituye su norma absoluta. [...] La unidad de la obra de arte es exactamente la misma que esta necesidad, puesto que surge precisamente porque sus distintos elementos se condicionan recíprocamente y el uno aparece necesariamente porque el otro está allí y viceversa (89).

Resulta relevante admitir que el binomio arte y sociedad constituye el momento fundador de la estética sociológica, pilar de lo que hoy denominamos como sociología del arte. En general podemos observar que el debate en la época posterior a la Segunda Guerra Mundial se establece en el análisis de lo que podemos denominar como estética sociológica y cuyas raíces provienen más de la historia del arte y la filosofía.

Uno de los principales teóricos a quien debemos ciertas bases para el estudio de la sociología del arte fue el historiador del arte alemán Edwin Panofsky. Si bien Panofsky nunca se denominó así mismo como sociólogo, éste fue incluido dentro de los estudios de la sociología del arte por el propio Pierre Bourdieu en el epílogo que hace a la traducción francesa del libro *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, publicado originalmente en alemán en 1951 (c.f. Heinich, 2002:14). Ya desde 1932 con su libro *La perspectiva de la forma simbólica*, establece vasos comunicantes entre la materialización del mundo simbólico y su relación con el mundo social. Su principal aportación se encuentra en la interpretación de las imágenes, ya que establece un modelo constituido por tres niveles de análisis: 1) El icónico donde recae propiamente la dimensión plástica. 2) el iconográfico dentro del cual las convenciones pictóricas permiten su identificación. 3) denominado como iconológico, que es donde hace eco con la vida social, ya que se trata de analizar la visión del mundo que subyace en la imagen, es decir, relacionar las obras con las formas simbólicas de la sociedad. El aspecto relevante dentro del estudio de Panofsky subyace justo en la manera en que logra derribar las fronteras disciplinarias entre la filosofía, la historia del arte e incluso

la sociología, con el fin de generar un análisis riguroso pero igualmente innovador en lo que al tratamiento semiológico se refiere.

En esa misma época dentro del pensamiento sociológico existió un interés por analizar el peso de la mediatización y la industria cultural. Desde la sociología Theodor Adorno y Max Horkheimer, fundadores de la Escuela de Frankfurt, establecieron vasos comunicantes entre el análisis de la nombrada cultura de masas —denominada así por el pensamiento norteamericano y en el que conviven la cultura popular y el arte creado para el consumo— y un agudo análisis a la lectura marxista sobre la enajenación y las relaciones mediadas a través de las mercancías. El proyecto epistemológico incluía complementar a la filosofía y a la sociología de forma recíproca teniendo a la propia historia como su marco. Podríamos hablar de uno de los primeros proyectos interdisciplinarios que tuvieron un impacto sumamente importante en el pensamiento social de la segunda mitad del siglo XX y que desde luego, en nuestro tiempo sigue teniendo una impronta de carácter relevante para el análisis de fenómenos culturales.

Fue en la década de los treinta en donde Horkheimer introduce el concepto de Teoría Crítica, sin embargo hasta la publicación de *Teoría tradicional y teoría crítica*, de 1937, el autor pone en claro su intención de crear una escuela de pensamiento que fuera capaz de superar las limitaciones de las tradiciones criticadas. De igual forma pretendía terminar con la división intelectual imperante en el plano teórico que impedía profundizar en los problemas de la sociedad contemporánea. El drama que permeaba a la sociedad occidental de la época suscitó el esfuerzo por introducir a la razón como uno de los ejes que convocaría a dar sentido a la historia —que en ese momento se vivía como una experiencia que provocaba sufrimiento suscitado por el fracaso del proyecto soviético así como la instauración del nacionalsocialismo alemán del cual se había logrado igualmente instaurar un régimen de capitalismo estatal—, que quedaba

fragmentada por la instauración del régimen de capitalismo estatal y que dentro del pensamiento ilustrado de Horkheimer marcan un visible fracaso civilizatorio.

Como lo analiza Juan José Sánchez en la introducción a la traducción española de *Dialéctica de la ilustración*, para Horkheimer la filosofía no era un asunto solamente teórico, sino un asunto teórico práctico donde la filosofía “ha de hacerse historia para cumplir su sentido, para reconciliar el derecho pendiente a la felicidad de sus víctimas” (Sánchez, 2006:19). Esto lo llevó diametralmente a tener contacto con la condición emancipadora de la dialéctica marxista —que sufrió un estancamiento dogmático en la II Internacional— y tejer un proyecto intelectual como director del Instituto de Investigación Social y posteriormente en su proceso de exilio en Nueva York suscitado por la toma del poder del nazismo de 1930 a 1940.<sup>8</sup> Este deseo de auto superación de la filosofía para dar paso a la investigación social, tenía como enfoque el concretar una

---

<sup>8</sup> En 1922 Max Horkheimer y Friedrich Pollock conciben la idea de integrar las disciplinas de la sociología, la política, la economía y la psicología con el propósito de realizar investigación en torno al conocimiento de la sociedad de la época. Junto con Felix Weill consideran la creación de un instituto autónomo, pues deseaban contar con independencia de las instituciones académicas alemanas con el fin de tener un espacio donde la innovación teórica y la investigación social no tuviera restricciones. La idea original de nombrarlo como Instituto para el marxismo queda descartada para finalmente nombrarlo como Instituto de Investigación social. Finalmente el 3 de febrero de 1923 tuvo lugar la creación del Instituto, por decreto del Ministerio de Educación, nombrando como director a Karl Grünberg y con el objetivo de generar investigación interdisciplinaria pero bajo la pauta metodológica del marxismo. En 1930 Max Horkheimer asume la dirección del Instituto, cambiando la orientación del marxismo ortodoxo a la idea de “filosofía social”; el siguiente año Horkheimer y Theodor Adorno presentan su lección inaugural —en la cual se observa la distancia que en ese momento existía entre ambos en torno a la condición de la filosofía— la del primero se titulaba “La situación actual de la filosofía y las tareas de un Instituto de Investigación Social” y la del segundo titulada “Actualidad en la filosofía” momento que visibiliza la diferencia de enfoque que ambos tenían frente a la filosofía y razón por la cual Adorno no se integra al instituto hasta el momento de su crisis, pues él no estaba de acuerdo con el aspecto interdisciplinario del Instituto. En marzo de 1933 el Instituto es obligado a cerrar debido al ascenso del nazismo dos meses antes, hecho que desencadena la persecución antisemita. En ese mismo año el Instituto abre una oficina provisional en Ginebra y en París se abre una filial con el apoyo de Celestin Bouglé. El siguiente año, la mayoría de los miembros inician su diáspora, motivo por el cual las preocupaciones de investigación se desplaza de los problemas de la clase obrera hacia el análisis del fascismo. En mayo Horkheimer tras observar la imposibilidad de abrir filiales en Suiza, Inglaterra, Francia y España, decide hacer su primer viaje a Estados Unidos, donde finalmente tras la ayuda de Nicholas Murray Butler el Instituto abre su nueva sede en la Universidad de Columbia en Nueva York, momento en el que se integran Herbert Marcuse, Leo Löwenthal, Friedrich Pollock, Karl August Wittfogel y Erich Fromm. En 1937 aparece Teoría tradicional y teoría crítica, de Horkheimer con lo que la filosofía social propuesta como eje teórico del Instituto, adquiere una forma propia. Finalmente Adorno se incorpora oficialmente al Instituto en 1938 (c.f. Páez, 2001:123-129).



praxis capaz de iluminar a una sociedad que fuera realmente humana (Sánchez, 2006:20).

En abstracto, la primera etapa del proyecto de Horkheimer se desarrolla en tres ejes: la fase posliberal del capitalismo, los mecanismos de integración social y la cultura de masas (Ortiz, 2001:17). Con el fin de analizar el impacto que tenían sobre la sociedad las formas de organización dominantes de este capitalismo estatal —donde las burocracias tenían un mayor control sobre el proceso económico y político— el resultado consistía en visibilizar las formas de racionalidad que se imponían en la sociedad como resultado de la dominación administrativa, por lo que había un interés en analizar los efectos sobre la burguesía.

Por su parte, Adorno contaba con una visión de la filosofía distante al proyecto que en aquel momento sostenía Max Horkheimer: destacaba una necesidad de preservar la filosofía dentro de las ciencias sociales, no de superarla, pues la verdad que en ella se manifiesta escapa a las ciencias. Por ello no resulta extraño su cercanía con la mirada de Walter Benjamin sobre la teología, aunque éste la discutiera desde el materialismo. No será hasta finales de la década y en plena crisis del Instituto cuando ambos comiencen a trabajar juntos; en este momento Horkheimer tiene un acercamiento con las ideas de Adorno. De esta forma años más tarde, en 1944 aparecerá el libro *Dialéctica de la ilustración*, proyecto donde ambos autores analizan la situación de la barbarie aceptando que: “El programa de la ilustración era el desencantamiento del mundo. Pretendía disolver los mitos y derrocar la imaginación mediante la ciencia” (Horkheimer y Adorno, 2006:59). Se visibiliza el aspecto trágico de la historia occidental, pues se observa el desgarramiento de la razón cuando en la Ilustración sus creadores se dieron a la tarea de desencantar al mundo al sustituir al mito por el conocimiento y con éste a aplicar a las fuerzas de la naturaleza el uso de la tecnología:

El mito se disuelve en la Ilustración y la naturaleza en mera objetividad. Los hombres pagan el acrecentamiento de su poder con la alienación de aquello sobre lo cual ejercen. Éste los conoce en la medida en que puede manipularlos. El hombre de la ciencia conoce las cosas en la medida en que puede hacerlas. De tal modo, el *en sí* de las mismas se convierte en *para él*. En la transformación se revela la esencia de las cosas siempre como lo mismo: como materia o substrato de dominio. Esta identidad constituye la unidad de la naturaleza. Una unidad que, como la del sujeto, no se suponía en el conjuro mágico (64-65).

El texto comprende una genealogía de la razón donde se formula un juicio a los mitos de la razón y desemboca en un análisis de la cultura de masas a la que ambos autores consideran como decadente, ya que el proceso de socialización en el cual se desarrolla el individuo se ve inmerso dentro de la cultura de masas dentro de la cual adquiere formas desublimadas. Igualmente la idea que se clarifica sobre el arte empata con el reclamo marxista del trabajo enajenado frente al arte, donde la ciencia desarrolla el aura de la imagen como principio de la obra de arte, puesto que desde la visión positivista existe un recurrir a la idea platónica de que el arte debe tener una utilidad para que este sea separado del aspecto mágico, del mito en sí. Observan al arte como una duplicación ideológica, donde se configura un distanciamiento del aspecto mágico en la religión para impulsar la dupla religión-razón, una vez más el principio de razón instrumental:

La ciencia, en su interpretación neopositivista, se convierte en esteticismo, en sistema de signos aislados, carente de toda intención capaz de trascender el sistema: en aquel juego, en suma, que los matemáticos hace tiempo declararon ya con orgullo como su actividad. Pero el arte de la reproducción integral se ha entregado, hasta en sus técnicas, en manos de la ciencia positivista. En realidad, dicho arte se convierte una vez más en mundo, en duplicación ideológica, en dócil reproducción. La separación de signo e imagen es inevitable. Pero si se hipostatiza nuevamente con ingenua complacencia, cada uno de los principios aislados conduce entonces a la destrucción de la verdad (Horkheimer y Adorno, 2006, 72).

En consecuencia, no resulta extraño que ambos autores tuvieran un interés por analizar a la *industria cultural* pues ante la idea de reproducción el arte queda suspendido en una condición de degradación que las formas de dominación social han recreado en la cultura. De esta manera las formas de producción fabril dan un salto hacia la cultura de masas que promueve un consumo masivo para completar el ciclo de dominación, deduciendo además que la dominación tiene su propia estética, en resumen la cultura se vuelve mercancía (Horkheimer y Adorno, 2006:205-207). Las ideas propuestas por ambos autores reflejan el espíritu que el drama de la posguerra había dejado en la conciencia de las ciencias sociales. En el siguiente punto discutiré sobre algunos aspectos de la teoría marxista en concordancia con la sociología del arte.

### **1.2.1 sociología del arte y teoría marxista**

Resulta preciso incluir dentro de este estudio el peso que tuvo la tradición marxista para la sociología del arte. Sin embargo, hablar propiamente de una estética marxista o de las formas en que el arte fue concebido dentro de esta tradición origina un problema en cuanto a establecer la relación propia de Marx con las cuestiones estéticas (c.f. Sánchez, 2006:31). Después del triunfo de la revolución rusa, muchos fueron los esfuerzos por tratar de establecer relaciones entre el pensamiento marxista y los fenómenos estéticos, sin embargo para los diversos teóricos que trataron el tema, Marx no ofrecía ideas importantes que formularan una teoría del arte acorde con la realidad social de ese momento, pues según ellos, las ideas que él y Engels sostenían sobre juicios estéticos o literarios, no eran relevantes, ya que las lecturas sobre literatura o arte se veían más como apreciaciones subjetivas que como verdaderas bases para identificar al arte como un fenómeno social específico. El problema fue que las ideas que

emergieron de esta época contribuyeron más a la creación de teorías donde el peso de la ideología sofocaría el análisis de la obra por sí misma.

Teóricos como Plejánov, Kautsky, Mehring y Friche se enfrentarían a crear una teoría estética marxista cuyo resultado sería diametralmente distinta a lo que Marx escribió sobre arte y que se constata en el caso de la relación mecánica que establecían entre el arte y la estructura económica, como lo admite Othón Quiroz (2009:95-96). Por un lado, se desdeñaba el pensamiento marxista para la creación de una teoría estética, pero por otro se generaba más un apartado especial dentro del pensamiento sociológico que tenía la intención de analizar el fenómeno del arte. Para Sánchez Vázquez la estética se convertía en un capítulo del materialismo histórico:

Lo que interesaba del arte no era lo que había en él de forma específica de la supraestructura o de la actividad práctica humana, sino justamente lo que tenía en común con otros fenómenos supraestructurales, así como su correspondencia —entendida como traducción o transcripción— con la vida económica y social. La estética se reducía a una sociología del arte. La relación de la estética con Marx sólo se manifestaba a los ojos de los teóricos de este cuño (Friche, Perevézhev, Medvédev, etc.) al descartar su naturaleza propia, intrínseca y considerarlo exclusivamente en el terreno ideológico y sociológico (Sánchez, 2006:33).

Para el caso que aquí nos ocupa, el peso del marxismo dentro del origen de una sociología del arte ofrece diversas relecturas a la raíz de las tesis de Marx. Para muchos teóricos<sup>9</sup> el aspecto estético no aporta nada a la sociología del arte, por ello toman como relevante realizar un análisis desde la teoría marxista, finalmente ésta consigue profundizar su mirada desde la sociología para el análisis del objeto artístico. Sin embargo, deseo ofrecer un análisis más minucioso desde el concepto de trabajo

---

<sup>9</sup> Es el caso de Nathalie Heinich, y Raymode Moulin, el que la sociología centre su análisis en el aspecto estético no ofrece nada al proyecto sociológico en torno al arte. Estas posturas las veremos en el siguiente punto 1.3 Miradas contemporáneas de la sociología del arte.

enajenado de Marx y su posición frente al arte, aspecto que servirá para comprender en el Capítulo II la situación de las vanguardias y posvanguardias.

La primera clave para el estudio del arte en la teoría marxista podemos encontrarla en *Los manuscritos económicos-filosóficos* de 1844. En ellos Marx expresa que el arte —así como el trabajo involucrado en su creación— es una actividad humana superior. La clave se encuentra justo en el valor del trabajo enajenado, ya que como lo analiza José Othón Quiroz “Marx explica su teoría de la enajenación del hombre en el trabajo y tiende puentes para entender la enajenación del hombre en el mundo extra laboral” (2009:95-96). De esta forma, Marx considera que la perdición del hombre frente a su trabajo surge de la separación que se origina a partir de la explotación económica y vital que surge del capitalismo, esa misma explotación hace que el trabajador se desvirtúe del amor a su trabajo y a lo creado. Produce un extrañamiento de sí y de su producto, pues el trabajador no es dueño de él ni de su fuerza laboral, ya que el producto se presenta como un “ser extraño”, donde queda fijado el trabajo vuelto objeto, como lo plantea el propio Marx:

El producto del trabajo es el trabajo que se ha fijado en un objeto, que se ha hecho cosa; el producto es la objetivación del trabajo. La realización del trabajo es su objetivación. Esta realización del trabajo aparece en el estadio de la Economía Política como desrealización del trabajador, la objetivación como pérdida del objeto y servidumbre a él, la apropiación como extrañamiento, como enajenación. [...] La objetivación aparece hasta tal punto como pérdida del objeto que el trabajador se ve privado de los objetos más necesarios no sólo para la vida, sino incluso para el trabajo. Es más, el trabajo mismo se convierte en un objeto del que el trabajador sólo puede apoderarse con el mayor esfuerzo y las más extraordinarias interrupciones. La apropiación del objeto aparece en tal medida como extrañamiento, que cuantos más objetos produce el trabajador, tantos menos alcanza a poseer y tan más sujeto queda a la dominación de su producto, es decir el capital (Marx, 1980:106-107).

La vuelta de tuerca tiene lugar en el instante donde el trabajador mediante la imposición del capital diluye su humanidad y la sustituye por la barbarie. Podemos advertir que la enajenación del trabajador —depositada en el objeto mismo— constituye una operación donde el capital logra quebrar su humanismo, ya que tanto más civilizado sea el objeto —y con ello represente una mayor riqueza espiritual— mayor será la pérdida del trabajador quien dará un paso al auto sacrificio y la anulación del ser a través del trabajo forzado. Sin espacio para otra cosa que no sea el trabajo arduo para el otro, el hombre no encuentra otra libertad más que en sus funciones naturales —comer, reproducirse, etcétera— para crear esta distorsión donde lo humano se animaliza y viceversa.

Por lo anterior, las palabras que Marx otorga al trabajo confinado para la creación de la belleza no producen ningún escándalo, pues las cualidades positivas de la mercancía se encuentran destinadas únicamente para los ricos, no así para el proletariado, pues el trabajo “produce belleza, pero deformidades para el trabajador produce espíritu, pero origina estupidez y cretinismo para el trabajador” (108). Para 1857 en su libro *Introducción a la crítica de la economía política*, Marx habla directamente de la situación del arte frente a lo social, donde desata la idea de que en ciertas épocas, —sobre todo en el arte griego— no existe una relación directa entre el florecimiento del arte y el desarrollo de la sociedad, ni en sus formas de organización.

Sin embargo, fue el ruso Yuri Plejánov quien planteó las bases de un enfoque marxista del arte, creando una teoría sistemática de la crítica del arte de acuerdo con los puntos del materialismo histórico. Será el primero en realizar crítica literaria marxista, pues gracias a su trabajo de 1888 sobre el escritor y periodista ruso Gleb Uspenski, Plejánov, a lo largo de su obra concerniente a la crítica del arte, desata la idea de que resulta importante tener conciencia de las condiciones de la vida social, incluso los modos de producción de los cuales sería desatada la obra de arte, pues estos elementos

tendrían irremediablemente un peso importante en su recepción. El crítico tenía la tarea de conocer las raíces sociales de la obra de arte, de realizar un proceso de traducción en términos sociológicos de lo que expresa la obra respecto al tiempo social del cual nace, como él mismo lo comenta: “como abogado del materialismo, afirmo que la primera tarea de un crítico es traducir la idea de una obra determinada del lenguaje del arte al lenguaje de la sociología con el objeto de descubrir lo que podría llamarse el equivalente sociológico de un fenómeno literario determinado” (Baron, 1976:405-406).

No obstante, dentro de su análisis, la estética tendrá un peso importante, pues se detendrá ante el juicio estético para determinar el valor social de la obra. La idea es mirar al arte desde sí mismo y no como la crítica consideraba que debiera ser, ya que el origen de la crítica es posterior a la obra de arte, como lo expresa el historiador Samuel H. Baron:

Incorporaba a su método lo que de valor había en la obra de sus predecesores idealistas, al tiempo que los trascendía al añadir a la crítica otra dimensión que venía a completarla. Pero ¿cuáles serían los criterios de que se valdría el crítico para determinar el valor artístico de una obra? Plejánov se mostró cauteloso ante las definiciones *a priori* abstractas del ideal en arte. Después de todo, el arte era anterior a la crítica. Por consiguiente la crítica no había de definir lo que el arte debía ser, sino lo que era. Los criterios justos había que derivarlos no de especulaciones abstractas, sino del estudio del arte (406).

Sus trabajos concuerdan con esta idea, no obstante al incluir dentro de su análisis el referente estético y admitir que lo que vale específicamente es la obra, dejará de lado el aspecto del arte utilitarista y la condición de panfleto que se ostentaba en la idea de arte revolucionario ruso, motivo por el cual fue fuertemente criticado. Plejánov objetaba que al considerar como musa al Estado, la obra de arte perdía gran parte de su fuerza y verdad, pues el arte debía ser veraz en su representación de la realidad (Baron, 1976:415-416).

En esa época, el filósofo húngaro Georg Lukacs propuso una aplicación menos mecánica al considerar que el estilo de vida de una época es lo que constituye el lazo entre las condiciones económicas y la producción artística. En su libro *Teoría de la novela*, publicado en 1920, Lukacs da cuenta especialmente de los diferentes géneros novelescos en las grandes etapas de la historia occidental; más tarde, en *Literatura, filosofía, marxismo*, mediante una lectura de la literatura a través de las luchas del proletariado y de la burguesía, plantea el análisis estilístico como un reflejo de la relación que una sociedad mantiene con el trabajo y elogiando el realismo literario como el único capaz de restituir la vida social por completo. Estas ideas se ligan directamente como una veta de análisis para la relación arte y sociedad contemplada como la clave para la comprensión de la sociología.

### **1.2.2 Bases para una sociología del arte en México: Lucio Mendieta y Núñez y el Decimoséptimo Congreso Nacional de sociología de 1968**

Dentro de la tradición sociológica mexicana encontramos el referente de las primeras inquietudes relacionadas con la sociología el arte. Como lo analiza la socióloga Margarita Olvera, “cada momento en la línea del desarrollo de una ciencia, de una disciplina, de una persona, implica la posibilidad de una reconstrucción distinta del pasado”, en la historia contemporánea del pensamiento sociológico y de hecho en la construcción de una sociología del arte —tanto en nuestro país como en Latinoamérica— existe un episodio que ha quedado desdibujado en la historia de la sociología del arte.

Las bases de la sociología del arte nos conducen a una de las figuras más importantes en la historia de la sociología en México, Lucio Mendieta y Núñez (1895-1988), a quién no sólo se le debe el nacimiento de esta disciplina, sino prácticamente



todo el andamiaje para su institucionalización. Si bien, el desarrollo intelectual y político de Olvera y Mendieta pasó por distintos momentos y lugares, —desde la jurisprudencia, los cruces que tuvo con la etnografía y la antropología gracias a Manuel Gamio, así como las inquietudes que el proceso de la Revolución y la posrevolución suscitaron en su obra— su pensamiento formó las bases para nuestra sociología, como lo menciona Olvera Serrano:

[...] Lucio Mendieta ejerció un liderazgo intelectual a través del cual la sociología mexicana comenzó a construir un lugar como disciplina independiente del derecho, empezó a producir un discurso que trataba de ser específicamente sociológico y generó incipientes e inéditas investigaciones empíricas sobre aspectos de la realidad social mexicana de la época que se consideraban cruciales para la refundación de una sociedad recién salida de una revolución, tales como el indigenismo, las cuestiones urbanas y los problemas propios del desarrollo industrial de un país fundamentalmente agrario. Bajo esta perspectiva, la obra de Lucio Mendieta y Núñez puede ser releída y resignificada como síntoma de un desarrollo institucional y disciplinar singular que descansaba en una representación del conocimiento según la cual el conocimiento de la legalidad empírica del mundo social era la llave que abriría al país las puertas del desarrollo y el progreso. Esta representación naturalista del conocimiento, desde luego, tenía profundas raíces en el pensamiento social europeo, específicamente el francés, y había sido reinterpretada a la luz de la sociedad porfirista de finales del siglo XIX y principios del XX. Con Lucio Mendieta y Núñez, miembro de una generación de constructores de instituciones en las que figuraban intelectuales como Manuel Gamio, Daniel Cosío Villegas y Jesús Silva Herzog, esta tradición intelectual se convierte en el eje cognoscitivo del proceso de institucionalización de la sociología en México (Olvera, 1999: 92).

En efecto, la cartografía de su recorrido intelectual, —así como las redes de relaciones que formó a lo largo de su vida— sentaron las bases para que al mismo tiempo comprendamos los desplazamientos de la sociología en nuestro país, es decir desde el positivismo de Comte hasta las actuales estructuras y planos teóricos que el pensamiento contemporáneo ha edificado. Pero en nuestro caso, la publicación del libro *sociología del arte* en 1962 constituye la primera pieza para la construcción de una

teoría sociológica del arte en México, de hecho sería en el primer libro de habla hispana que analiza el fenómeno. El resultado, no sólo fue establecer las relaciones entre actores, instituciones y la vida social que contribuye al fenómeno de la creación, sino particularmente el observar la función social del arte. (Mendieta, 1962: 20)

No obstante, el interés por esta línea de investigación dio un giro inesperado. En 1968<sup>10</sup> tuvo lugar el Decimoséptimo Congreso Nacional de sociología. Mendieta y Núñez —en ese momento director del Instituto de Investigaciones Sociales— a través de la red de relaciones políticas e institucionales con las que contaba pudo organizar el encuentro. Este gesto ha sido analizado como una iniciativa personal y de hecho, como algo impensable de acuerdo a los congresos anteriores, debido al carácter pragmático y los temas analizados en los estudios de la época (Olvera, 2004: 203). Sí bien el episodio no llegó a establecer una tradición dentro de la teoría y el pensamiento sociológico en nuestro país —de hecho puede leerse como un acto político que fue parte de la Olimpiada cultural<sup>11</sup> que acompañó a los XIX Juegos Olímpicos— la importancia radica tanto en los primeros intentos de explicar la función social del arte, así como las maneras en que es posible construir una sociología del arte, apartada del pragmatismo que todavía hasta ese momento acompañaba a la disciplina.

El documento existente del Congreso da cuenta de las diversas inquietudes en torno al fenómeno y sus diversas formas de expresión. Desde el texto introductorio —

---

<sup>10</sup> Un año ya de por sí característico en la historia universal, pero en el caso de México, a cincuenta años, podemos leerlo como el comienzo de una nueva concepción de revoluciones y grupos sociales cuyas prácticas sostuvieron nuevas formas de organización social, una reformulación del comportamiento de las clases sociales sobre todo en la Ciudad de México, así como el reconocimiento del concepto de joven, como lo analizaré en el capítulo 3 de la presente tesis.

<sup>11</sup> Ante esto, podemos tomar en cuenta el discurso que el propio Gustavo Díaz Ordaz formuló en el informe presidencial del año 1967 con motivo de la creación de la así llamada Olimpiada Cultural: “Por coincidir el día olímpico de amistad y los antecedentes históricos del pueblo mexicano, se ha incluido en los Juegos de la XIX Olimpiada un Programa Cultural que permitirá a los participantes vincularse más estrechamente entre sí por el conocimiento de sus culturas, campo en el que las manifestaciones del hombre, independientemente de color de su piel, su ideología o grado de desarrollo, alcanzan niveles de manifiesta igualdad.”

mismo que fue parte del acto inaugural del Congreso— Mendieta y Núñez da seguimiento a su libro donde expone sus inquietudes sobre el tema, ya que habla de la manera en que la sociología llegó con retraso al estudio del fenómeno, mismo que para él resulta eminentemente social, “pues ninguna de sus formas es posible sino en el seno de las colectividades. De ellas nace y sobre ellas reobra produciendo una serie de interacciones trascendentales. Son estas el objeto propio e intransferible de la sociología del arte” (Instituto de Investigaciones Sociales, 1970:19). Sin embargo, el contexto — propiamente álgido y revolucionario en diversos sentidos— logró convocar a numerosos ponentes entre los que destacan Jean Duvignaud, Alberto Híjar, Alphons Silbermann y David Alfaro Siqueiros, quienes desde enfoques distintos concretaron sus ideas sobre una sociología del arte que se encontraba en un proceso de edificación entre postulados una historia social del arte y planteamientos sobre la función social del arte, así como casos concretos en los que se puede analizar la manera en cómo operan las interacciones sociales en la plástica, la música y la literatura. No obstante, la mayoría discuten sobre el hecho de que ya desde entonces era necesario la creación de una sociología capaz de advertir no sólo los cambios registrados en el fenómeno del arte y la creación, sino entre las relaciones que se establecen entre el arte y la sociedad, como lo deja ver tanto la participación de Jean Duvignaud con su ponencia “Perspectivas para una sociología del Arte” donde desarrolla las bases para concretar una “nueva sociología” capaz de analizar de manera debida estos temas que no formaban parte del programa disciplinar de la época:

Todo el mundo sabe que la mala reputación de que disfruta la “sociología del arte” es imputable a un doble malentendido: el que hace de la sociología una ciencia que estudia las instituciones fijas y del arte un “esencia”. Pero actualmente, ya no es posible dejarse engañar por estas confusiones. Si existe verdaderamente una “nueva sociología”, lo mismo que una “nueva crítica” y una “nueva novela” hay que hacer

notar que sus preocupaciones no se encaminan ya hacia una investigación dirigida por la línea de pensamiento de Hegel o de Comte, ni intenta definir el conocimiento de las sociedades a través de la definición de permanencias, o sea de estructuras inmóviles (como lo intenta aún cierta forma de antropología). Al antiguo orden de fenómenos estudiados, se oponen ahora otros temas: el análisis de las interrupciones en la continuidad social, de las mutaciones, de la formación de grupos cargados de sustancia colectiva y capaces de hacer innovaciones en diversos terrenos de la actividad humana, etc. A esto debemos agregar que el sociólogo no es solamente una comprobación traducible de estadísticas, pues el sociólogo es ese intelectual privilegiado, cuyo terreno de experimentación se mide de acuerdo con el grado de participación en las crisis por la que atraviesa toda una sociedad en su conjunto (Instituto de Investigaciones Sociales, 1970:27).

En efecto, Duvignaud propone la apertura de paradigmas dentro de la investigación sociológica, que más allá de las concepciones de novedad —mismas que el acontecer temporal no respeta y más bien sobrepone una pátina de olvido— redimensiona el quehacer sociológico a fenómenos de constantes cambios y complejidad de relaciones que desafían el punto de vista pragmático, mismo que el sociólogo venía discutiendo desde sus investigaciones en torno al teatro como se ve reflejado en *Sociologie du théâtre* (Duvignaud, 1965), así como en su obra *sociología del arte* (Duvignaud, 1969).

En resumen, si bien no se hizo un seguimiento concreto ni a la realización de otros congresos enfocados al estudio del fenómeno, como tampoco al estudio dentro de los centros e instituciones universitarias —fenómeno que responde a las mismas cuestiones tratadas en este congreso— la sociología del arte en México y Latinoamérica, ha venido experimentado cambios tanto en su construcción teórica, como en las maneras de advertir las relaciones e interacciones que se desarrollan dentro del campo artístico, como puede verse el caso de Néstor García Canclini con su libro *La producción simbólica, teoría y método en la sociología del arte*, los diversos cruces que existen entre la sociología de la cultura y el arte, así como casos insólitos como lo fue la publicación del número 71 de la revista *Sociológica* de la que destacan los artículos “La

liberalización de la política cultural en México: el caso del fenómeno a la creación artística” de Tomás Ejea Mendoza (2009), así como “Arte, sociedad y sociología” de José Othón Quiroz Trejo (2009). En el caso de Chile, actualmente, Marisol Facuse ha contribuido al análisis de la sociología del arte en la Universidad de Chile, entre sus textos destaca “sociología del arte y América Latina: notas para un encuentro posible” (2010).

En el siguiente punto abordaré la manera en que la sociología del arte ha tenido un desarrollo dentro de la teoría contemporánea, con el fin de visibilizar conceptos y metodologías que hemos tomado en cuenta para la construcción de una sociología del arte en México.

### **1.2.3 Miradas contemporáneas de la sociología del arte**

Como he expuesto en los puntos anteriores, nuestra disciplina a lo largo de su historia ha puesto una particular atención en los aspectos del arte y la cultura. Los autores y teorías antes mencionados desde luego que han convocado a una serie de relecturas y seguimiento por parte de otros autores que discuten la condición del arte en la sociedad contemporánea. Como he reflexionado en los puntos anteriores, uno de los autores que mayor influencia ha tenido en el estudio de la sociología del arte es Pierre Bourdieu. Por otro lado el autor habla de la ciencia de la obra de arte, la cual tiene por objeto la relación entre dos estructuras, “la estructura de las relaciones objetivas entre las posiciones del campo de producción y la estructura de las relaciones objetivas entre tomas de posición en el espacio de las obras” (Bordieu, 2005:346). El poder del lenguaje lo lleva a un rigor científico capaz de objetar que existe una ciencia de la obra, pero sobre todo, resulta posible ver paso a paso la manera en que llega a constituir lo que podemos llamar como una teoría sociológica científica que analiza de manera

directa el campo literario. Será debido establecer un tratamiento metodológico que, siempre en palabras de Bourdieu, atienda a una adecuada vigilancia epistemológica; dicho tratamiento debe igualmente ser capaz de legitimar la condición objetiva de nuestra disciplina.

Para Bourdieu la concepción de “el arte por el arte” fue el elemento que otorgó una fuerza capaz de instaurar el proceso de autonomía de los agentes, pero sobre todo en la producción, donde la literatura como obra de arte obedece a las reglas que ella misma da, sin estar obligada a ser útil o comprometida ni con el gusto burgués, ni con condiciones políticas externas. La vigilancia epistemológica se cumple en cada uno de los conceptos y la manera en que desdobra el concepto matriz que será el campo, abre la idea de cómo Bourdieu genera ciencia, aun cuando realiza un análisis socio histórico de la obra Flaubert. Y ¿cómo es que se cumple?, basta con admitir que en ningún momento separa ni a Flaubert o Baudelaire, a ninguno de los escritores, mecenas o agentes de los que habla, del resto de las relaciones, es decir, ni siquiera el alcance de la obra queda separada de la red de relaciones que se constituyen al interior del campo, incluyendo el papel del Estado. No sólo establece una serie de rupturas para descifrar la manera en que los agentes operaron durante el siglo XVIII, como el elemento del gusto burgués, sino que se deshace de preconociones al hacer dialogar constantemente las condiciones del campo literario y el campo de poder (Bourdieu, 2005:83).

Muchas prácticas y representaciones solamente pueden explicarse por referencia al campo de poder, dentro del cual el campo específico ocupa una posición dominada. Como lo veremos en el capítulo 3 y 4, los espacios que sitúan la dimensión del campo. Debido a la jerarquía que se establece en las relaciones entre las diferentes especies de capital y entre sus poseedores, los campos de producción ocupan una posición dominada en el seno del campo de poder. De ahí que en todo momento se establezca

una lucha de acuerdo con los principios de jerarquización que Bourdieu expresa como el principio heterónimo, que será el principio para quienes dominan económica y políticamente el campo, y el principio autónomo, el cual impulsa a los agentes a convertir el posible fracaso como una elección y el éxito como un compromiso con los demás.

Por su parte la socióloga francesa Nathalie Heinich, quién además fue alumna de Bourdieu en su libro *sociología del arte* da cuenta de una cierta evolución del estatus epistemológico del objeto artístico en la historia de la disciplina. A través de un análisis histórico, la autora hace un recorrido por los principales trabajos de la sociología del arte del último siglo, analizando la manera en que las diversas investigaciones han concebido las relaciones entre arte y sociedad. Según Heinich los primeros sociólogos que hicieron del arte su objeto de predilección, habrían visualizado esta relación en términos de arte y sociedad, con una gran tendencia a establecer una estética sociológica:

Interesarse por el arte y la sociedad: en relación con la estética tradicional, éste constituye el momento fundador de la sociología del arte. Pero en relación con los progresos realizados por la disciplina desde hace un siglo, hoy consideramos que pertenece a una tendencia datada anteriormente, a la que sería preferible denominar estética sociológica. Esta preocupación por el vínculo entre arte y sociedad emergió simultáneamente en la estética y en la filosofía de la primera mitad del siglo XX, en la tradición marxista y en historiadores del arte atípicos, en los momentos cercanos a la Segunda Guerra Mundial. Salvo raras excepciones, tomó una forma esencialmente especulativa, en conformidad con la tradición germánica en la cual, con frecuencia, surgió. A esta “estética sociológica” se refería principalmente lo que durante largo tiempo se enseñó en las universidades como “sociología del arte” (Heinich, 2002:16).

Sin embargo, este enfoque habría ido evolucionando poco a poco hacia una comprensión del arte en la sociedad, para terminar en la actualidad con una nueva

generación de sociólogos que se ocuparían del arte como sociedad, es decir que se interesa por analizar el funcionamiento del entorno del arte, el cual se encuentran involucrados actores, sus interacciones así como su estructura interna, lo que provocaría desestimar el valor del arte de la manera en que lo condiciona la historia del arte, sino más bien implica interesarse por los procesos que provocan la creación artística (Heinich, 2004:42). A través de su análisis queda claro su interés por articular un campo fecundo dentro de la sociología, pero igualmente por establecer una crítica a la propia teoría y su carácter científico.<sup>12</sup> Al mismo tiempo destaca el aspecto de que el arte como toda experiencia humana no puede quedar fuera de la sociedad, por lo que arte y sociedad se construyen al mismo tiempo (43).

Más tarde en su libro *Lo que el arte aporta a la sociología*, Heinich desarrolla la visión de crear una conciencia crítica dentro del propio trabajo sociológico usando como metonimia de su relato el proceso del arte. En el desarrollo del libro la autora articula una posición sobre lo que debería ser el trabajo del sociólogo, cuestión en la que siempre ha reflexionado, siguiendo claramente la línea teórica de Bourdieu, pero también de Nisbet:

La labor sociológica consiste entonces en mostrar cómo los actores aplican esta exigencia a sus juicios y adecuan la práctica artística a dicho programa. El sociólogo ya no tiene que pronunciarse sobre la adecuación de ese valor a la realidad: tiene que describir las maneras en que está representado por los actores, incorporado en los

---

<sup>12</sup> En una entrevista que Heinich concede a *Le nouvel observateur*, publicada el 5 de enero de 2011, al preguntarle cómo hacer para que la sociología sea una verdadera ciencia, Heinich responde lo siguiente: “respondería invocando dos imperativos: en primer término, se debe recurrir a la investigación empírica aunque sólo trate sobre textos (que deben ser abundantes y razonados); en segundo término la neutralidad valorativa, es decir, la clara distinción entre juicios de valor del investigador y la suspensión de estos últimos en tanto se refieran a la conducta de los actores (no sobre los trabajos de otros investigadores que llevan por supuesto al elogio o a la crítica), en el marco del trabajo de investigación o de la enseñanza[...] Estoy íntimamente convencida de que entonces, y sólo entonces, tendríamos la clave que permitirá a la sociología salir de su “Edad Media” en la que aún tiende a chapucear. Los etnólogos lo han comprendido hace mucho tiempo (al menos los mejores de ellos), pero los sociólogos se resisten a aceptarlo, en la medida que la expresión de opiniones continúa siendo muy importante en nuestra sociedad. Pero, aunque nos tome varias generaciones, estoy convencida de que el progreso intelectual va en el sentido del abandono de una posición normativa.” (González, 2011: 79-78)



objetos, inscrito en las instituciones. [...] El sociólogo tampoco tiene que intervenir a favor de los seres u objetos no reconocidos como artistas o como obras, para convertirlos en nombre de la equidad, en los pares potenciales de esos portadores de singularidad que son los autores legítimos (Heinich, 2001:52).

Vale la pena repensar la aportación que Heinich logra sobre lo que el arte puede aportar al análisis sociológico sobre todo en el quiebre de fronteras y en la mirada que otros elementos pueden aportar para tener una mayor proximidad hacia la producción, los actores e incluso las instituciones involucradas.

Por su parte, Bruno Péquignot, en su texto *La questions des oeuvres en sociologie des arts et de la culture*, insiste en la necesidad de una definición rigurosa del objeto en la sociología del arte. Sin dejar de lado las definiciones producidas por la filosofía o por la historia, la especificidad de la mirada sociológica es para el autor tratar el arte como una actividad productora de efectos sociales (Péquignot, 2007:23-25). La sociología del arte, se propondrá así producir un conocimiento de un campo social, particular, específico, en el que se despliegan una serie de interacciones en dimensiones distintas en donde se encuentran involucrados directamente individuos, obras, instituciones, fuerzas económicas y políticas. El autor nos recuerda al mismo tiempo que existe un principio teórico compartido entre los sociólogos del arte según el cual no es tarea del sociólogo producir u otorgar “valor” de arte a los objetos que constituyen su campo de investigación, como lo hemos visto reflejado en el trabajo de Heinich, Moulin e incluso de Bourdieu.

Por lo anterior, el trabajo del sociólogo consiste en constatar las jerarquías estéticas existentes en la realidad social, por lo que para nosotros no tiene sentido hacer la distinción entre artistas mayores o menores. La construcción del objeto “arte” deberá así tener en cuenta las definiciones de los grupos sociales analizados y saber incorporar los aportes de disciplinas vecinas. Por otra parte, en lo referido al estatuto mismo del

objeto y a sus posibilidades analíticas desde la sociología, a pesar de las divergencias, pareciera existir un relativo consenso entre los sociólogos contemporáneos en torno a la distinción entre un análisis de tipo externo y otro de tipo interno en el estudio de las obras, distinción relevada por el mismo Péquignot. El análisis externo hace referencia a los contextos sociales de la creación artística (origen social del artista, modalidades de adquisición del estatus social, procesos de legitimación, redes de recepción de la obra, funcionamiento del mercado, etc.). Mientras que el análisis interno buscará comprender al interior de la obra, los elementos que permiten elaborar un conocimiento acerca de la vida social (Péquignot, 2007).

En el caso de la socióloga francesa Raymonde Moulin, el enfoque de las redes para visibilizar el comportamiento del circuito cultural a través del mercado y el museo ha dado como resultado no sólo reinterpretar la manera en que el arte contemporáneo se desenvuelve desde el análisis sociológico. De acuerdo con su perspectiva, el aspecto de contemporaneidad en el arte tiene que ver más con un criterio estrictamente cronológico puesto que “el arte contemporáneo no se confunde con la producción de los artistas vivos” donde la periodización de la historia del arte ha intervenido, pero serán los actores involucrados en el campo, historiadores, críticos de arte y conservadores quienes se han puesto de acuerdo en estipular el nacimiento del arte contemporáneo en la década de los sesenta (Raymonde, 2012:33). Para Moulin el “rótulo” contemporáneo —con el cual se reconoce al arte producido de la década de los sesenta hasta nuestros días— sustituirá al término de vanguardia, para designar a las creaciones asociadas a la tradición moderna de ruptura, así como a aquellas integradas en la condición posmoderna que abrían un espacio plural donde se integraban los discursos críticos, además de integrar igualmente el aspecto de la internacionalización que configura la

operación de sustitución del tiempo por la del espacio para validar la figura del artista (34).

A partir de la categoría de contemporáneo en el arte, Moulin intenta visibilizar como en este espacio se desarrollan desde las plataformas económicas e institucionales —el mercado y el museo— los mecanismos de creación de valores culturales, punto donde el mundo social tiene una gran importancia. En este espacio se crea la estética de una política económica que logra crear relaciones de una amplia complejidad en el mundo occidental, como también por efectos de la mundialización artística:

La mundialización de la escena artística favoreció la extensión y renovación de la oferta, lo cual constituye una exigencia permanente del mercado de arte contemporáneo, aunque se trate de una renovación controlada. Hasta el momento se ha podido observar que los actores culturales y económicos encargados de descubrir, seleccionar y valorizar a los artistas y a las obras de arte, detentan su autoridad por el conocimiento del *main stream* occidental. El carácter cosmopolita de los curadores y su inserción en las academias informales occidentales son consideradas importantes. Los museos están organizados en redes, así como las instituciones que reciben a los artistas y las exposiciones itinerantes. Tanto para el arte antiguo como para el contemporáneo, las redes de museos e instituciones que ocupan los primeros puestos al organizar la circulación de obras y hombres, participan de la economía del reconocimiento, en una primera instancia, y de la celebridad después. Entre los artistas que no vienen del mundo occidental, la mayoría de aquellos que acceden a este tipo de carrera internacional fue contratada por una gran galería norteamericana o europea (76).

El impacto de las redes que se han constituido dentro del arte contemporáneo sostienen no sólo una nueva organización del sistema-mundo a través del eje mercantil del arte, sino también las relaciones de carácter étnico donde interfieren los aspectos de diversidad cultural propios de la globalización económica. Igualmente, Moulin apunta a reconocer la dominación ejercida por un polo del mundo cultural, político y económico, además de visibilizar que en realidad esta aparente diversidad cultural en realidad queda

negada por la imposición de los modos de producción y circulación occidentales, así como la estética que estos promueven (76).

En los siguientes puntos realizaré una breve exposición sobre los momentos más significativos del arte clásico y moderno, con el fin de desarrollar una mirada sociológica sobre el significado de los procesos artísticos en la vida social.

### **1.3 Mirada transversal: la sociología frente a la relación arte y sociedad**

No resulta difícil comprender el por qué la mayoría de los sociólogos, filósofos y antropólogos dedicados al estudio del fenómeno artístico comenzaron por analizar las primeras muestras de creación desde el inicio de la civilización, es decir, comenzaron por establecer una correspondencia entre la producción artística y la condición cultural. Como lo analicé en el comienzo del presente capítulo, la sociología de finales del siglo XIX e inicios del XX intuyó que existen correspondencias entre las prácticas religiosas —que desde la mirada occidental ilustrada podían devenir artísticas— y la vida social como lo analizó Georges Bataille en el caso de las cuevas de Lacaux (Bataille, 1997:53) Al igual que lo demostró Durkheim, en el caso de las prácticas religiosas sostienen un orden dentro de la vida social a través de los rituales y que de hecho, como lo describe a partir del vínculo simbólico que se establece por medio del tótem, éste el elemento que logra establecer las pautas para el desarrollo de la unidad social y el establecimiento de sentimientos colectivos, de hecho logra visibilizar a través de una forma sensible “un rasgo real de los hechos sociales, a saber su trascendencia en relación a las conciencias individuales” (Durkheim, 2000: 239). Frente al cuestionamiento sobre si el fenómeno del arte tiene una relación directa con la vida social, una de las pautas condicionó a identificar tanto los elementos simbólicos, como las relaciones en torno a la propia producción artísticas. El antropólogo Clifford Geertz consciente de ello, reflexiona sobre la

problemática que se establece al querer implantar en el fenómeno estético una localidad cultural sin precisar que la definición de arte de cualquier sociedad, nunca es totalmente intraestética (Geertz, 1994: 119).

Un ejemplo de lo antes referido es el continuo uso de imágenes que remiten a escenas de los mitos antiguos. En el caso de occidente, en la Grecia antigua, por ejemplo, se encuentran múltiples piezas entre las que cuentan monedas, vasijas, copas y otros utensilios de uso cotidiano con grabados de origen mitológico. Esto demuestra la importancia de las prácticas rituales —como es el caso de las bacanales y los ritos dionisiacos— y su impacto dentro de la vida cotidiana, así como la distinción entre el tiempo ritual y el tiempo profano, . “Las imágenes representadas en las monedas tracias nos permiten imaginarnos la promiscuidad reinante, en el sentido de una tendencia a la orgía. Estas monedas sólo representaban un aspecto arcaico de las bacanales” (Bataille, 1997: 97). En este episodio de la historia del arte, la transgresión y el estricto orden de lo sagrado recomponen la idea de función del arte, para contextualizar los mitos y su fin simbólico en los bienes cotidianos.

Sin embargo, existen otros elementos que a través del estudio del arte desde la mirada sociológica propusieron formas de comprender la función social del arte, así como la estética sociológica. Al respecto Roger Bastide no sólo sostuvo el hecho de que el fenómeno del arte estaba intrínsecamente ligado a la vida colectiva, sino que de hecho “actúa sobre la vida colectiva y puede transformar el destino de la sociedad” (Bastide, 2000: 29), por lo que no resulta extraño que dejará guiar su ruta intelectual a través de la mirada de sus antecesores quienes ya habían propuesto pautas para la creación de un análisis cuya óptica se dirigiera a establecer vasos comunicantes entre la creación y la sociedad. Como lo mencioné en el punto 1.2, Guyau sería uno de los precursores en dirigir la mirada hacia el fenómeno estético desde el punto de vista sociológico, sin embargo para

Bastide, la condición de la emoción estética —implementada por Guyau— será el elemento clave para analizar debidamente el fenómeno:

La estética de Guayau será a la vez vitalista y sociológica. Tal vez el autor haya sido el primero en haber aplicado el término al arte [...] Toda emoción, tan pronto como es un poco intensa, tiende a comunicarse, a esparcirse en torno a ella; toda la emoción es contagiosa. Pero la que lo es en máximo grado es la emoción estética. Ante un bello espectáculo, un paisaje grandioso, nuestro goce interior es tan fuerte que no podemos guardarlo para nosotros solos, tenemos necesidad de compartirlo, de comunicarlo a los otros, de vivirlo en común [...] Por esto, la emoción es creadora de solidaridad social. Esta necesidad de comunión puede así mismo extenderse más todavía hasta la simpatía universal [...] Lo que es verdad de la emoción estética lo es igualmente de la emoción artística, la que nos proporciona una obra de arte. Éste se compone de dos elementos de solidaridad, el que nos liga al artista y el que nos liga a los seres imaginarios inventados por éste (Bastide, 2000:44).

Junto con el símbolo, la entonces reconocida emoción, o experiencia estética, sostiene vínculos lo suficientemente fuertes para identificar la trascendencia del arte dentro de la sociedad. De esta forma, la práctica artística condiciona otras formas de relaciones sociales una vez que se establece desde la institución, como lo fue en el caso de las representaciones religiosas dentro del rito cristiano. A partir de la Edad Media, la constitución de la forma de representación simbólica también cambia, acercándonos propiamente a las formas de representación de diversos pasajes bíblicos como el mito de la creación dentro de las iglesias. Existe entonces también una función arquetípica del uso de la forma, como lo señala Francastell. “La forma no está ligada ni a las partes ni a lo real, sino a la causalidad. No es un reflejo sino una fabricación.” (Francastell, 1998:54). Podemos observar que la producción estética fue normada por las restricciones de la institución eclesiástica, atribuyéndole al artista el encargo de recrear en sus obras los imaginarios de la beatitud, así como del infierno, como lo dictaba la iglesia del Medioevo.

Algunos elementos dentro de la relegación cristiana hacia el infierno promovieron un fuerte impacto simbólico en las obras, como lo fue el simbolismo iconográfico del apocalipsis, lo cual señala Jacques Le Goff (1999: 68).

Cabe señalar, que es en este momento donde se inicia la observación de las relaciones de patronazgo<sup>13</sup> y mecenazgo<sup>14</sup> que más adelante serán solidificadas a través de la historia del arte. Tales relaciones reflejan que es preciso para el nacimiento de una obra, la inserción de la demanda social, como lo recupera Furió: “la decisión de promover la realización de una obra de arte está condicionada por el medio social, pero no parte de toda la sociedad. Es solo de determinados grupos, y de personas dentro de estos grupos, de donde parte el impulso inicial” (Furió, 2000: 182). Cabe destacar que a partir de la existencia de estos actores, las relaciones se complejizan. De hecho, a partir de este momento, podríamos hablar sino de un campo artístico, por lo menos sí de un sistema social del arte, cuyas relaciones resultan necesarias para el sistema de producción, además de sostener diversas relaciones de poder.

En el siglo XV, se observa una vasta formación en el mercado del arte, en donde también las formas y el uso de materiales han cambiado, como es el caso de Della Robbia, que presenta obras de cerámica vidriada (Furió, 2000: 182). Aunque Italia sigue siendo el mercado más incipiente, las corrientes y las formas mercantiles comienzan a trasladarse a otros lugares de la vieja Europa, como España, observando que el impacto de las obras independientes del artista, comienzan a tener otro enfoque en el mercado, aunque es evidente que muchas obras no serían realizadas por efectos de encargo. En ese sentido, el

---

<sup>13</sup> El sistema de patronazgo, se deriva de la palabra patrono, aunque en un sentido propio resulta un término bastante genérico que se ha utilizado en la historia del arte tanto para referirse al patronazgo real, como para la relación entre patronos y pintores de la época barroca en Italia; básicamente este término designa superioridad, marcando una división de clases y protección para el artista y su obra. (Furió, 2000:189-198)

<sup>14</sup> El termino mecenazgo promueve un valor más desinteresado incluso con un matiz de benefactor que el de patrono. No obstante, este lugar dentro de la estructura jerárquica del arte, comenzó a alcanzar un gran poder que produjo grandes impulsos económicos, volviéndose en parte el representante del artista y en parte disolviendo un poco su desinterés, como lo ejemplifica muy bien Flaubert en su novela, La educación sentimental, para convertirse en lo que conocemos hoy como galerista (Furió, 2000:190; véase también (Flaubert, 2002).

caso de Francisco José de Goya y Lucientes —Goya— abre algunos apuntes que desde la historia del arte podemos resolver en la propia historia de la sociología del arte. Mientras que en sus años como pintor de la corte real, creaba cuadros en donde la imagen de los reyes y de la élite en general, se analiza que aunque en la parte técnica y estilística representaba su forma con maestría, resultaba muy esquemática en cuanto a idea y discurso. Sus aportaciones al arte, con sus propios discursos estilísticos y con las manifestaciones de su propio interés sobre determinados temas, se observa en varias de sus obras como *Los caprichos*, *La tauromaquia* o posteriormente *Las pinturas negras*.

Para Bastide, por ejemplo —como antesala de lo que discutiremos en los siguientes capítulos sobre el arte contemporáneo desde la estructura del campo artístico—, este caso abre las referencias hacia lo que él denominó como sociología del productor. En ese sentido es sumamente importante analizar no sólo la evolución que tuvo la figura del artista como productor por encargo hasta alcanzar un grado de autonomía, sino observar como de manera paralela para autores como Bastide, —incluso para Pierre Francastel y en menor grado para Jean Duvignaud— la figura del artista queda todavía bajo la embestidura de una genialidad, un aura — incluso benjaminiana— que prácticamente dirige la relación entre arte y sociedad, es decir, se convierte en una relación de poder por el hecho de la creación artística:

En resumen, la función de la sociología del productor es definir primero la posición del artista en la sociedad teniendo en cuenta las épocas y los lugares.[...] Sin embargo, y más que nada, no podemos conformarnos sólo con monografías, sino que necesita un estudio comparativo con el fin de constituir una topología de los orígenes sociales del artista, de sus condiciones de vida, de las representaciones colectivas que las masas hacen de él, de la cohesión o la anarquía del grupo de artistas y de sus relaciones con la sociedad global, por intermediación de los agrupamientos para los cuales trabaja (la iglesia o algún patrocinador, entre otros). Ésta es la tarea del mañana. [...] En pocas palabras, si en lugar de considerar lo social como realidad se le toma como realidad dinámica, veríamos que el productor



de arte es quien, por la fuerza de su imaginación, adopta el movimiento ya iniciado de su originalidad creadora. El artista, más que el reflejo de la sociedad es quien da luz a las novedades (Bastide, 2000:111-113)

La pretensión de Bastide al formular una agenda sobre los puntos a analizar en el futuro, dejó huellas dentro del desarrollo de la sociología del arte. En el momento en que comprendió que era necesario complejizar la red de relaciones, o mejor dicho, visibilizar dicha red más allá de la figura del artista, la mirada sociológica se volvió hacia estructuras y metodologías más complejas, pero también con mayor grado de pertinencia epistemológica. Sin embargo, ¿cómo comprender el fenómeno de la creación sin figuras de poder como el mecenazgo? ¿Cómo registrar los cambios advertidos dentro de la producción artística partir XVI sin analizar debidamente el contexto social? ¿Cómo comprender los procesos de autonomía de los artistas, así como la formación de grupos y subgrupos de artistas con diversas características así como influencia dentro de la burguesía?

El papel que el artista adquirió a partir del reconocimiento social por su grado de destreza en la producción originó cambios radicales en la idea social del arte partir del siglo XVIII. Para ese momento, las relaciones se vuelven cada vez más complejas, así como la morfología de la estructura, el estilo, junto con las relaciones que el productor logra sostener con sus mecenas, le permitieron sostener un grado mínimo de autonomía de cara a la imagen que la sociedad burguesa le quiso otorgar a los pintores y escritores de la época:

La conciencia más general sigue siendo determinada por los efectos del culto al genio en el siglo XVIII y de la sacralización de lo artístico que, según hemos visto, caracterizaba a la sociedad burguesa del siglo XIX. [...] Los creadores mismos pueden, al observarse, hacer uso de esta misma concepción, y es seguro que el culto al genio que caracteriza al siglo XVIII fue también alimentado por los creadores mismos. Sin embargo ellos no llegaron nunca tan lejos en su apoteosis como les reconoció la sociedad burguesa.”(Gadamer, 2003: 134)

La identificación estilística permite no sólo analizar la formación, así como los cambios históricos, sino también a determinar el peso del autor, frente a su obra o la época de su producción, y establecer relaciones entre los diversos campos artísticos. En el caso de la auto comprensión de los creadores, la cual también establecerá las relaciones en la vida social del artista y su obra, Gadamer objeta que finalmente sólo los observadores son los que magnifican al genio, mientras que la valoración intrínseca de los propios autores siempre será más sobria. “El que crea sigue viendo posibilidades de hacer y poder, y cuestiones de técnica, allí donde el observador busca inspiración, misterio y profundo significado.” (Ibíd.: 135) Esto configuró por ejemplo la idea que se tenía de las academias, las cuales sufren una crisis en siglo XVIII.

En Francia por ejemplo, los cambios políticos y sociales derivados de la Revolución Francesa, así como la diversificación artística debido al ascenso de la burguesía, dieron el inicio del fin de las academias. Las ideas románticas por su parte, cuestionaron en mucho el trabajo que se podría observar en las academias respecto a los propios discursos que el artista podía ofrecer en sus obras, multiplicando de esta forma la inclusión de estudios privados por parte de los artistas. Con tales cambios, el arte adquiere la función de visibilizar el reconocimiento político, es decir la introducción artística en problemas políticos y sociales. Un ejemplo clave, es el caso de Jaques Louis David, fundador del neoclasicismo francés. David, después de algunos viajes a Roma en donde pudo profundizar sus conocimientos estéticos con Caravaggio, regresa a Francia en plena revolución francesa, participando activamente en varios sucesos políticos y encarnando una fuerte amistad con Robespierre, y Marat, personaje que fue visto como uno de los grandes demagogos del reinado del terror. Marat finalmente resultó asesinado por Charlotte Corday. Esta escena fue pintada por David, en técnica de óleo sobre tela, bajo el título de Marat, en 1793, en el año II de la república francesa.

También los avances tecnológicos, causaron un memorable impacto en el arte, al igual que en la vida social fundamentalmente de Inglaterra. Se vuelve punto de análisis el impacto que la Revolución Industrial ejerció sobre la forma de ver el mundo, y sobre la manera de simbolizarlo. El impacto que tuvieron sobre las artes visuales los avances científicos y tecnológicos de la época de la Revolución Industrial merece una consideración especial. A finales del siglo XVIII, los grabados se apresuraron a documentar los primeros vuelos aerostáticos mediante globos que se elevaban con aire caliente o con hidrógeno. Uno de los artistas más relevantes en esta etapa fue Joseph Wright, a quien se considera como el primer artista profesional que plasmó en sus obras el espíritu de la Revolución Industrial. A comienzos del siglo XIX, este enlace del arte con los avances científicos, sufrió una ruptura ante los rasgos negativos que comenzaban fluctuar en la sociedad. El efecto inmediato dentro de la producción artística se visibiliza en alegorías apocalípticas, como en el caso de John Martin. (Furió, 2000: 96)

Tras la inserción del pensamiento Kantiano, con la fenomenología hegeliana, las ideas del romanticismo en el arte comienza a tomar otras disposiciones, dando un enorme peso a las ciencias del humanismo, en donde el clasicismo alemán aportó grandes significaciones a la renovación estética. “La época del clasicismo alemán —explica Gadamer— no sólo había aportado una renovación de la literatura y de la crítica, estética, con la que había superado el absoluto ideal del gusto barroco y del racionalismo de la Ilustración, sino que al mismo tiempo había dado al concepto de la humanidad, a este ideal de la razón ilustrada, un contenido enteramente nuevo.” (Gadamer, 2000: 37) Uno de los conceptos clave fue el de formación. Este dota de un sentido místico a la acción estética, a través de la ascensión de la conciencia. En cuanto al arte, vemos aquí cómo emblematisa el sentir filosófico de la época, reevaluando las relaciones sociales e incluso rompiendo en muchos casos con los sistemas de patronazgo. Esto se observa en artistas

cómo Delacroix, en el caso francés, William Blake, quien también incursionó en la literatura en Inglaterra, Caspar David Friedrich en Alemania. No obstante, es un época importante para el nacimiento de otras vanguardias que finalmente volvían a encarar su circunstancia ante la propia época en la que se desenvolvían, como lo decía el propio Daumier, uno de los principales exponentes del realismo francés, vanguardia propia del siglo XIX, ser hijo de su propia época le proponía al artista diversos panoramas por explorar. Como lo admite Gombrich:

En cualquier época el escenario de la historia está poblado por diferentes generaciones de personas con puntos de vista, influencias, poder y gusto infinitamente diversos. [...] La época se identifica con la vanguardia que en solitario representa el curso de la historia. [...] Fue Hegel en Alemania quien proporcionó un fundamento metafísico a este credo, Karl Marx quien intentó convertirlo en una ciencia predictiva y en Francia, el traductor de Hegel, Hippolyte Taine, quien lo popularizó en términos más sociológicos (Gombrich, 2000: 249).

No obstante, los cambios sociales comenzaron a reformular algunas de las visiones románticas que se tenían de la época; el fin de siglo inauguraba nuevas percepciones del sentir respecto a la vida social, así como los nuevos cambios tecnológicos, como lo fue la introducción de la fotografía. Al respecto, el postimpresionismo de Toulouse Lautrec, emblematiza no sólo al tratamiento de espontaneidad que dota a sus obras en cuanto a la imagen y el uso de la luz, siguiendo muy de cerca a su antecesor Edgar de Gas, sino también al valor que Lautrec, da a las escenas urbanas de la vida nocturna parisina de fin de siglo.

Las nuevas realidades sociales miraban cada vez con mayor ímpetu los escenarios urbanos de las grandes capitales del arte. Las nuevas disposiciones que emergen del arte moderno confrontaron la idea de la belleza promovido por el romanticismo y la producción de finales del siglo XIX. por lo que será necesario tomar

en cuenta que la libertad en la creación de las obras de éstas épocas modifican de forma significativa, su estudio y análisis a partir del lenguaje que en ellas se vierte. Frente a tres hechos históricos que de forma paralela complementan en el presente la mirada turbia de la segunda década del siglo XX, no resulta extraño comprender el sentido de emergencia que ejecutaron los llamados *ready made* de Duchamp. Dos cuestionamientos aparecen como líneas de fuga en la imagen ¿Acaso el exponer el contrasentido de los objetos no es en sí mismo un acto bélico? y con ello, ¿qué nos dicen la economía de las prácticas artísticas de cara a la reestructuración de la política económica del mundo?

Desde el foco de atención que las esculturas de Duchamp modelaron sobre la sensibilidad estética de 1917, los hechos históricos no hacen otra cosa que centrar nuestra mirada en la mácula que incluso será el destino que determinó nuestro presente: el eterno retorno a las armas, la necesidad de emancipación a través de los procesos bélico-revolucionarios —en el caso de México y Rusia— y de manera paralela, la Primera guerra mundial, confirman el hecho de que el proyecto de modernidad nace ya como un proceso civilizatorio muerto, donde los cadáveres —con sus propias capacidades objetuales— son ya una necesidad para enmarcar la imagen del progreso y con ello, la constante formación geopolítica que determinaría la vida de las sociedades, incluidos los círculos intelectuales en casi todos los lugares del planeta. El marco de esta panorámica es desde luego el poder económico sobre la construcción de soberanía que las diversas pautas ideológicas determinaban sobre su concepto de Estado. Su praxis se traslada no solamente desde la condición de la guerra *per sé*, sino hacia la creación de un imaginario capaz de soportar las bases de la propia violencia política que las sociedades sobreviven al día de hoy. Para Heinrich resulta muy importante mantener en un mismo plano lo social y lo artístico. Esta correspondencia nos permitirá ver el

todo y sus partes como un sistema de relaciones entre personas, objetos e instituciones que desarrollan movimientos continuos (Heinich, 2001: 69).

Más allá del alcance de la obra como fetiche, el grado de complejidad se sustenta en la red de relaciones sociales que el mercado promueve, de ahí que para la presente tesis el concepto marxista de la enajenación del trabajo sostenga una postura crítica sobre el arte contemporáneo el cual analizaremos en el siguiente capítulo. Si hablamos de una supuesta función del arte desde la mirada sociológica, resulta importante comprender a este como dispositivo para visualizar las relaciones sociales —puesto que como Heinich destaca en todo caso el arte es sociedad— así como para sostener una postura crítica frente a las formas de producción y consumo del arte contemporáneo mexicano.

De igual forma, será necesario revisar la mediación cultural instrumentalizada a través de los museos e instituciones del Estado, los cuales promueven una estética que en el contexto globalizado se presenta como la carta de presentación de un determinado país o región frente al mundo, como lo veremos en el capítulo 4. El análisis sociológico y estético, pueden dar los puentes pertinente para analizar el valor simbólico de la obra, mismo que tiene un valor cualitativo para la comprensión de las relaciones antes mencionadas. Es decir, más allá de analizar juicios de valor, que como lo analiza Bourdieu en materia del análisis sobre el gusto, puede enfrentarnos a diversos dilemas que nos alejan de los objetivos del análisis sociológico, podemos obtener el alcance de la producción artística tiene dentro de las diversas esferas de la vida social, incluso desde la producción de imaginarios y los acercamientos con las industrias culturales que analizaremos en los capítulos 4 y 5.

El artista entonces, al tomar conciencia de su autonomía, plantea en sus piezas nuevos discursos que provocan discusiones que indiscutiblemente a los sociólogos nos pertenecen, al contemplar un fenómeno tan emblemático de nuestra vida social, pero que

sin embargo, son esos mismos discursos los que logran crear un puente de comunicación entre las tensiones que provee la modernidad.<sup>15</sup> Marcel Duchamp logró situarse en la sensibilidad de su época. Bajo ese espíritu de ruptura que la vanguardia inauguraba en prácticamente todas las formas artísticas, se aventuró sobre todo a enfatizar la necesidad de desacralizar las formas conscientes —o no del todo— del arte, a exponer la condición simbólica de las prácticas políticas arriba mencionadas. Aunque el cubismo ya había hecho su aparición, *Les demoiselles d'Avignon* diez años antes había cambiado el sentido de re-presentación, pero no había logrado alterar las condiciones de exposición, consumo y aceptación del arte. Así, desde el momento preciso en que apareció la forma escultórica de Duchamp, logró alterar nuestra sensibilidad para comprender el camino experimental que el arte recorrería durante las siguientes décadas. Desde 1913 con *Bicycle wheel*, el también ajedrecista propuso que la solución era no sólo romper el marco de percepción que sostenía la bidimensionalidad del plano, sino sustituir las formas de uso y significación de los objetos residuales propios de la vida cotidiana. Una rueda de bicicleta unida a un banco, eso es lo único que la mirada obtura cuando no existe el mecanismo que haga comprender la vuelta de tuerca que la escultura grita con el mismo orgullo con el que su copia —ya que la pieza original se perdió y el mismo Duchamp recreo la segunda— se yergue en una sala del MOMA. Es el movimiento invertido lo que esta escultura cinética inaugura en la antesala del dadaísmo y las demás manifestaciones de la vanguardia artística.

En el momento en que las esculturas de Duchamp rompen la mirada —acostumbrada a guiarse por la composición áurea— las disposiciones dentro del campo

---

<sup>15</sup> Gadamer enfrenta el fenómeno de la nueva concepción del arte desde la autonomía del artista para la concreción de nuevos lenguajes que simbolizan las tensiones y fenómenos de la época moderna, poniéndolos como un acertado puente de comunicación en la vida social. “El artista tiene la pretensión de hacer de la nueva concepción del arte, a partir de la cual crea, a la vez una nueva solidaridad, una nueva forma de comunicación de todos con todos. [...] No es casual en absoluto que el artista supere en lo que crea la tensión entre las expectativas cobijadas en la tradición de nuevos hábitos que él mismo contribuye a introducir. La situación de la modernidad extrema, como muestra esta especie de tensión y de conflicto, es más que notable. Pone el pensamiento delante de su problema” (Gadamer, 1991: 42-43).

artístico cambian. Para Pierre Bourdieu en cuanto al análisis de las obras culturales no existe otra alternativa que tomar como objeto el conjunto de las relaciones entre el artista y los demás artistas, en sí entre las relaciones que se crean alrededor del objeto (Bourdieu, 1990: 225-234). Aunque es posible que la idea ocasione un conflicto frente al análisis del concepto de autonomía por ejemplo, y cuya manera de posicionar los elementos dentro del campo será analizada en el siguiente capítulo, en el caso de Bourdieu hablamos de una autonomía relativa que es modulada por las condiciones sociales de producción del campo artístico. Dichas condiciones tienden a posicionar al artista como creador de objetos, fetiches, presentados como obras de arte. A través de la lucha de posiciones se desarrolla la historia del campo del arte, donde cada tendencia artística, escuela o corriente, activan elementos distintivos que intentan señalar las propiedades atribuidas a sus productores.

Como lo sitúa Moulin, los actores involucrados en las formas de circulación y exposición del arte sentarán las bases para que se sitúe la condición de contemporaneidad en arte, así como la constitución de los valores artísticos, la cual se sitúa a través de la articulación del campo artístico y el mercado (Moulin, 2012:32-33). En el campo del arte la situación de denominar la condición histórica de la obra, así como la validación del artista la constituyen los historiadores, críticos y conservadores para cambiar incluso el paso cronológico, pero será el mercado el elemento que sentará las bases para la circulación, elemento que al interior del campo produce la validación de la obra:

Las inversiones efectuadas por las casas de subastas, se trate de la recompra de galerías comerciales, de sitios de Internet, de organismos de prensa o de bancos de datos, influyen sobre todos los aspectos del mercado de arte. Cada una de las empresas sustituye una lógica artesanal por una lógica de integración vertical, cuyo objetivo es controlar la totalidad del mercado, de la oferta a la demanda. El objetivo es dominar todas las operaciones: rastreo de la oferta, difusión de la información, desmultiplicación de los circuitos comerciales, incremento y diversificación de las clientelas. Cada una de ellas mantiene una red mundializada de relaciones con los



diferentes actores (*merchants*, consejeros, expertos, conservadores, coleccionistas) que intervienen en el segmento correspondiente del mercado internacional (Moulin, 2012: 68-69).

Más allá de querer enfocarnos en un campo cerrado, esta investigación pretende abrir la mirada de la sociología frente al objeto artístico. Ciertamente la búsqueda de conceptos y de un desarrollo metodológico adecuado plantean algunas resistencias propias de la disciplina, pero también del objeto. A partir de este momento, la discusión se abre más de un ángulo analítico que la sociología histórica permite en conjunto con la revisión de contextos y documentos de la época moderna para dar paso a un análisis micro social de la vida en que se desenvuelve el arte contemporáneo en México. De ahí que exista un énfasis en analizar los valores que determinan los procesos sociales.

Los elementos de los que hemos hablado a lo largo de este punto nos posibilitan el adentrarnos a una discusión sumamente densa pero necesaria para comprender la situación del arte frente a lo social. Una vez hemos articulado la idea del arte como sociedad, cada uno de los elementos que conforman este espacio conforman a su vez, procesos y modos de producción que se desarrollan desde la condición estética.

En el siguiente capítulo discutiré sobre las condiciones del régimen estético frente a los diversos procesos político que fueron desarrollándose a lo largo del siglo XX en México y en el mundo. Perfilaré el análisis hacia la impronta de la vanguardia, así como hacia las repercusiones que los discursos político tienen dentro de la producción artística. Finalmente analizaré las relaciones entre el arte y la política como preámbulo de lo que analizaré en el Capítulo III, sobre la vanguardia en el arte de la Ciudad de México, sus consideraciones políticas, estéticas y la mirada hacia la ciudad como un espacio de representaciones políticas.

## **2. ARTE Y POLÍTICA: UNA MIRADA DESDE LA SOCIOLOGÍA**

En el capítulo anterior, realicé una revisión teórica de los autores principales que a lo largo de la historia de nuestra disciplina han referido su pensamiento en torno al fenómeno del arte. Los conceptos y propuestas integrados en la mesa de discusión formulan una cartografía que nos otorga un rumbo dentro del pensamiento sociológico, así como posibles caminos para concretar un adecuado tratamiento epistemológico. Esa cartografía abre en este capítulo su ruta al fenómeno del arte puesto en tensión con la condición política de la vida social.

En el presente capítulo se intenta destacar una posición crítica frente a los trabajos sociológicos que, sin lugar a dudas, han hecho verdaderos hallazgos en torno al fenómeno del arte; autores como Adorno, Bourdieu, Howard Becker —por mencionar algunos de los sociólogos revisados en el capítulo anterior—comparten la posición de situar al objeto artístico dentro de los marcos epistemológicos de la disciplina. Así, el arte queda encapsulado dentro de la categoría de fenómeno colectivo, y como lo admite Nathalie Heinich “condicionado por lo exterior, determinado por propiedades esencialmente adquiridas, arraigadas a una cultura” (2001:13). Comparto la dimensión de situar al arte dentro de la vida colectiva, ya que como lo expuse anteriormente, el binomio arte y sociedad nos convoca a no tener una visión reduccionista ni de la disciplina ni del fenómeno, por el contrario, el carácter ontológico de la investigación comprende destacar no sólo la correspondencia entre ambas partes, sino proponer un enfoque epistemológico que nos permita acercarnos al arte sin cancelar sus cualidades sensibles.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> A lo largo de la presente tesis utilizaré los conceptos de “sensible” y “sensibilidad” para referirme a las evidencias que exponen dentro de las prácticas, artísticas o no, una condición de vida en común cercano a un condicionamiento estético. Planteo de esta forma un acercamiento al concepto de sensibilidad teórica usada por Michel Maffesoli donde “permite subrayar el aspecto complejo de la vida social, la sinergia de

Sin llegar a la propuesta del paradigma estético que indica la irreductibilidad del arte ante lo social, propongo una trama donde la mirada se concentre en los actores que instauran el campo artístico, en sus prácticas y en las formas que suponen condiciones de poder al interior del campo. Parto de una correspondencia teórica no sólo con los autores mencionados anteriormente, sino también con autores que trabajan la imagen, la estética y la política desde la filosofía y la historia del arte, así como con propuestas que debaten en torno a nuestro propio contexto —mexicano y latinoamericano— de cara a los conflictos políticos y sociales no solamente encontrados a raíz del neoliberalismo, sino incluso desde el lugar de los estudios poscoloniales.

La mirada de esta investigación se concentra en la forma en que el arte y la cultura visual en nuestro contexto debaten constantemente con las problemáticas que se sitúan en la urdimbre social. Las diversas narrativas sociales interfieren directamente no sólo en las maneras en que nos relacionamos con el mundo, sino en la forma en que lo creamos. De ahí que exista una adecuada derivación con el mundo sensible e irremediablemente con la condición estética<sup>17</sup> de la vida colectiva. Como lo advierte la socióloga e historiadora boliviana Silvia Ribera Cusicanqui en torno a lo que ella denomina como sociología de la imagen, nuestra historia se encuentra constantemente fragmentada por la condición de un colonialismo interno que no termina por resolverse, pues los discursos cubren la condición de colonialidad que aún impera en nuestra cultura, por lo que la imagen logra crear un espacio de resistencia y visibilidad de los

---

los diversos elementos que la componen” (Maffesoli, 2007:38). De igual forma existe un acercamiento con lo que Jacques Rancière denomina división de lo sensible, entendido como “ese sistema de evidencias sensibles que pone al descubierto al mismo tiempo la existencia de un común y las delimitaciones que definen sus lugares y partes respectivas. Por lo tanto, una división de lo sensible fija al mismo tiempo un común repartido y unas partes exclusivas. Este reparto de partes y lugares se basa en una división de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que determina la manera misma en que un común se presta a participación de unos y otros participan en dicha división” (Rancière, 2002:15).

<sup>17</sup> La manera en que abordo el concepto de estética trasciende de la teoría de lo bello o de la crítica de las cualidades sensibles de una obra —aunque en ciertos momentos a lo largo de los siguientes capítulos se enmarquen algunas cualidades para fines prácticos de comprensión de las obras de artistas seleccionados—; tiene que ver más con las maneras en que surge desde la vida colectiva una sensibilidad social con fines de visibilidad de espacios y prácticas insertados en el espacio social.

elementos que quedan cubiertos por los discursos, aun los republicanos e igualitarios, como ella lo describe:

Lo que llamo la sociología de la imagen, la forma en que las culturas visuales, en tanto pueden aportar a la comprensión de lo social, se han desarrollado con una trayectoria propia, que a la vez revela y reactualiza muchos aspectos no conscientes del mundo social. Nuestra sociedad tiene elementos y características propias de una confrontación cultural y civilizatoria a partir de 1532. Hay en el colonialismo una función muy peculiar para las palabras: las palabras no designan, sino encubren, y esto es particularmente evidente en la fase republicana, cuando se tuvieron que adoptar ideologías igualitarias y al mismo tiempo escamotear los derechos ciudadanos a una mayoría de la población. De este modo, las palabras se convirtieron en un registro ficcional, plagado de eufemismos que veían la realidad en lugar de designarla. [...] Las imágenes nos ofrecen interpretaciones y narrativas sociales, que desde siglos precoloniales iluminan este trasfondo social y nos ofrecen perspectivas de comprensión crítica de la realidad (Ribera, 2010:19-20).

Como lo admite Ribera Cusicanqui, la imagen ofrece un amplio marco de visibilidad de las realidades que muchas veces quedan fuera de los discursos institucionales —por más democráticos e incluyentes que éstos se planteen incluso en el marco de la globalización en la década de los noventa— dejando de lado los procesos y prácticas que emergen de la vida colectiva. Sin embargo, ¿qué tipo de imágenes quedan inscritas dentro del programa político?, ¿cómo comprender lo que la imagen establece en relación con el contexto y las formas en que se transforma sea en mercancía, sea en denuncia?, ¿propiamente el arte mexicano —incluso el contemporáneo— está obligado a “mostrar” dentro del régimen de representación la denuncia de los diversos fenómenos que atraviesan las realidades de nuestro país para el ojo extranjero?

No es gratuito pensar en el artista argentino León Ferrari cuando expresaba que “el problema es siempre el viejo problema de mezclar el arte con la política”, si la mirada de quien observa una obra de arte queda mediada —reducida— por una

instrumentalización panfletaria o de reproducción de discursos que disuelven incluso el horizonte estético dentro de la propia materialidad de la obra. La zona crítica se encuentra justo en el hecho de analizar que la imagen tiene una función más compleja que la de ser un dispositivo de visualización del contexto, lo es, y por ello es que la mirada será continuamente bombardeada a partir de las últimas décadas del siglo XX con estímulos que —como lo objetan Gilles Lipovetsky y Jean Serroy— son propios de un régimen estetizador de la economía mundial. En este régimen, el arte, la estética e incluso los discursos que promueven el bienestar de la diferencia —sea racial, sexual o religiosa— trascienden el universo simbólico de lo que era concebido como políticamente incorrecto. Sin embargo, también resulta posible que se invierta el sentido de la operación, concretamente qué es lo que no presenta, qué es aquella zona oscura que en su volumen no hace sino plantear preguntas.

En ese sentido, la imagen actúa como un dispositivo cuya función es develar las zonas oscuras de las narrativas sociales que los actores tejen en su vida privada. En un segundo momento, ésta sirve para “escamotear” el espacio político que no les es otorgado dentro del discurso; a partir de este dispositivo, los actores entran directamente en el juego político, pues confrontan las palabras que son determinadas como “verdades” con la intención de desmitificar la condición de igualdad que la democracia neoliberal augura.

Por tanto, planteo integrar al programa teórico de la sociología del arte una dimensión crítica y autocrítica de la teoría, desde la cual nos permita debatir los aspectos que emergen no sólo de la producción artística, sino también de los pasajes tejidos desde la vida social. Destaco la importancia de dejar que la teoría sociológica quede atravesada por algunas cualidades del arte, en tanto que éstas ayuden a superar algunos problemas en la construcción teórica. Ya Robert Nisbet había comenzado a

hablar de estas aperturas y de las correspondencias que existen entre la ciencia y el arte, así como la manera en que algunas cualidades propias de los procesos creativos se encuentran igualmente en la reflexión científica, tales como la imaginación icónica y la creatividad, elementos que pueden ayudarnos a comprender con mayor profundidad los fenómenos ligados al quehacer sociológico (Nisbet, 1979:21-22). Aunque criticado por la manera en que enfrenta el problema de la teoría y su falta de creatividad, así como por la construcción de sistemas teóricos, Nisbet abre preguntas sobre la condición de los absolutos en la construcción de la teoría sociológica, de ahí que con su original forma de presentar correspondencia entre el arte y la sociología sugiere un desplazamiento de los procesos artísticos hacia los procesos teóricos.

La sociología es, sin duda, una ciencia, pero es también un arte, nutrido precisamente, como defiende en este libro, por los mismo tipos de imaginación creadora que encontramos en la música, la pintura, la poesía, la novela o el teatro. Pero tampoco está sola la sociología en este reino de las artes. Bajo el acto creador, en forma de ciencia, física o social, yacen una forma e intensidad de imaginación y de lo que sir Herbert Read ha llamado la “imaginación icónica” cuya naturaleza no difiere de la que descubrimos en el proceso creativo de las artes [...] Lo que es común al arte y la ciencia es muchísimo más importante que lo que las diferencia. No puedo evitar la idea de que la renovación y revitalización de ideas y teoría que tan desesperadamente necesitamos hoy en la sociología y, por supuesto, en las demás ciencias sociales recibiría un fuerte impulso si existiera, a todos los niveles de la enseñanza y la investigación suficiente conciencia de la unidad del arte y la ciencia, especialmente por lo que respecta a las fuentes de la imaginación en cada tiempo (Nisbet, 1979:21-22).

Desde Pierre Bourdieu mucho se ha debatido sobre el reduccionismo sociologizante que algunos autores han creado frente al dilema de seguir reproduciendo las tradiciones o abrir los marcos epistemológicos ante la emergencia que los nuevos actores y fenómenos reclaman al ojo sociológico. Nathalie Heinich cuestiona desde el análisis del arte tal reduccionismo, al mismo tiempo propone algunas salidas que el proceso creativo

nos puede ofrecer en el momento de construcción de conocimiento. Una de las críticas más relevantes en *Lo que el arte aporta a la sociología* es la renuencia que nuestra disciplina tiene al análisis de fenómenos que se desarrollan dentro del mundo de las representaciones, aspectos como lo imaginario, lo simbólico y lo estético que desde luego aparecen en el arte, como lo admite en la siguiente cita:

Ya que, de manera todavía más sobresaliente que para cualquier otro objeto, el arte se vincula con lo imaginario y lo simbólico, obliga al sociólogo a prestar atención al hecho de que la realidad no es únicamente lo real. [...] Se trata de considerar la descripción de lo real como una dimensión, parcial, del trabajo sociológico: una dimensión que no es exclusiva sino, al contrario, complementaria de una sociología de las representaciones —imaginarias y simbólicas— (Heinich, 2001:27).

Ante la idea de pensar en una sociología de las representaciones, no considero que la postura de Heinich se incline por descartar el compromiso ético que la ciencia tiene con preservar no solamente su carácter de rigor, sino de objetividad. Más adelante plantea la necesidad de preservar un carácter neutro —que me parece una impronta del carácter objetivo de la ciencia— dentro de la investigación. En general, se trata de crear acciones que posibiliten un diálogo y la creación de respuestas viables (66).

Irremediablemente se trata de abrir paradigmas y dar correspondencia a un proceso de ruptura epistemológica que, como lo identifica Pierre Bourdieu, en todo caso también corresponde a una ruptura social, pues rompemos con nuestras creencias, con la experiencia que habíamos construido.<sup>18</sup> Sin embargo, ambos campos, el científico y el artístico, quedan atravesados al mismo tiempo por el campo político. Más adelante abordaré el tema con mayor precisión, pero quiero reconocer el aspecto de la autonomía en cada uno de los campos que examina Bourdieu a lo largo de su obra, como el aspecto

---

<sup>18</sup> Pierre Bourdieu admite el hecho de que dicha ruptura trata sobre el rompimiento con las creencias fundamentales de un grupo, así como con las de los gremios de profesionales, es decir, las de los científicos (Bourdieu y Wacquant, 1995:180).

que se encuentra en constante disputa dentro de las posiciones y disposiciones de los actores. Para Bourdieu, hablar de un campo político —al igual que los demás campos— es hablar de un “microcosmos” dentro del mundo social donde se establecen propiedades, prácticas, relaciones y procesos, pero como él lo indica, con una relativa autonomía (Bourdieu, 2001:10). En el presente capítulo reflexionaré sobre la condición de autonomía en la producción artística sobre todo dentro los márgenes de lo político.

Cabe aclarar que entiendo a la Política como el espacio donde se dan lugar tensiones y disputas en una continúa búsqueda por generar el bien común de los actores que devienen ciudadanos. A partir de diversas prácticas, lo político se enuncia cada vez que está en juego su espacio vital, sus formas de enunciación y representación. De esta contienda se desplazan los procesos políticos, donde el arte tiene un espacio de representación amplio a lo largo de la historia. En la experiencia de lo sensible, lo político tiene un lugar determinante en la manera en que se construyen las relaciones, pero también en la forma en que se ocultan y se visibilizan.

El elemento donde podemos destacar el peso de la praxis política es el cuerpo, pues constantemente se encuentra normado —o heteronormado— por la institución y la vida pública que relegan su lugar al espacio de lo privado donde se advierte las agencias dicotómicas dentro/fuera, femenino/masculino, blanco/negro, entre otras, o que orientan una condición de domesticación sexual. En el pensamiento de Michel Foucault encontramos el momento no sólo de visibilidad del cuerpo dentro del trabajo intelectual, sino también las maneras en que los cuerpos entran en el espacio de disputa ante su mediación discursiva, es decir, la manera en cómo son incorporados de acuerdo con su etnia, género, clase, contruidos, como lo anota la socióloga Maya Aguiluz Ibargüen: “desde las prácticas y las políticas por el reconocimiento de la diferencia y las estructuras de la desigualdad modernas (Aguiluz, 2010:160). En las formas en que los



actores integran su cuerpo dentro del discurso político, al mismo tiempo se visibiliza dentro del trabajo intelectual la articulación de prácticas que remiten a una creatividad subjetiva como parte de un programa de resistencia política, como lo advierte Aguiluz Ibargüen:

[...] aunque una vasta literatura recorrió el triángulo de Foucault conformado por la verdad, el poder y la cuestión de sí, la del sujeto, llevando a posiciones teóricas y políticas hacia el polo de la *creatividad subjetiva*, donde los nichos disciplinarios trocaron en *redes de antidisciplina* y resistencia política (Michel de Certeau, por ejemplo) o trayendo hacia el espacio de teoría política y del Estado moderno la concepción de biopolítica y la crítica al liberalismo y el contractualismo político asentados en las pre representaciones del cuerpo, efectivamente correspondiente a lo imaginario codificado por las atribuciones de los masculino, la blancura, la consistencia sexual de sus órganos, etcétera (2010:160).

Encontramos entonces que las narrativas —y sus subsecuentes dramas— desarrollados en la ruptura del Estado moderno directamente se corporizan: el cuerpo es asimilado como la figura clásica foucaultiana de dispositivo, es decir, es socializado. La metáfora del cuerpo social adquiere entonces un papel relevante para comprender la importancia no sólo de la estética en la vida colectiva, sino, como lo afirma Maffesoli, una ética de la estética que radica en un desplazamiento de una vivencia individual a una experiencia colectiva —o como él lo llama, de una lógica de la identidad a una lógica de la identificación— donde el gusto, pero también los sentimientos se unen para dar lugar al cuerpo colectivo al mismo tiempo que a una ética que únicamente condiciona el deseo de ser integrado, “corporizado”, por lo que para el autor la ética de la estética es: “el hecho de experimentar algo juntos es factor de socialización (Maffesoli, 2007:31).

En el caso del arte —como lo referiré a lo largo del presente capítulo— existe una praxis política ejercida desde las representaciones. En el arte aurático —cuyo valor se fundamenta en el rito— y en el arte producido técnicamente —donde su valor, en

palabras de Benjamin, queda trastornado para encontrar su fundamentación en la praxis política (Benjamin, 2003:50-51)— el deseo de estar juntos, de pertenecer al cuerpo social, visibiliza las maneras en que los actores logran escamotear el poder del Estado para hacer visible su condición y, en definitiva, lograr una auto representación de carácter colectivo e igualmente importante y alcanzar una condición secular del arte.

En la presente investigación, hablo de imágenes que corresponden directamente a un régimen de representación mediado por el campo artístico en un momento histórico que deambula entre el inicio de la vanguardia y el arte contemporáneo de nuestros días; el carácter común de ambos se identifica por quedar atravesado por una dimensión política —cercana en algunos momentos a la vanguardia rusa— que irá orientada a la estetización política. Aunque en algunos momentos se aleje del compromiso político o del sentido panfletario, finalmente dará cuenta de su corporización en la vida colectiva.

En el caso de la vanguardia, resulta interesante pensarla como un eje articulador y de cambio del tiempo histórico. Como lo veremos al final del presente capítulo, existe una tensión entre la denominación de vanguardia artística y vanguardia política que se resume en un conflicto de autonomías. Por lo que la vanguardia artística se encuentra directamente mediada por la condición política emplazada por las prácticas y la propia producción. De cara al presente, las vanguardias de antes y después —reconocidas como pos vanguardias y neo vanguardias—nos interesan sociológicamente por las maneras en que integran a la condición histórica las narrativas de los actores que son parte del cuerpo social, y que a través de su obra se conectan directamente con el aspecto vital de la praxis política que enuncia su espacio de representación; no sólo eso, como lo advierte Hal Foster, estas narrativas nos ayudan a comprender la condición del arte contemporáneo, pues éstas indican un retorno dentro de las prácticas que devienen

política al incluir un aspecto de combate ante los principios burgueses del arte autónomo:

Por más que estética y políticamente diferentes, ambas prácticas combaten los principios burgueses del arte autónomo y el artista expresivo, la primera mediante la aceptación de los objetos cotidianos y una pose de indiferencia estética, la segunda mediante el empleo de materiales industriales y la transformación de la función del artista (especialmente en la fase productivista de las campañas de *agitprop* y los proyectos de las fábricas) [...] Esta complicada relación entre las vanguardias de antes y después de la guerra —la cuestión teórica de la causalidad, la temporalidad y la narratividad vanguardistas— es crucial para comprender nuestro momento presente. Para nada una cuestión rebuscada, cada vez son más las cosas que dependen de ella: nuestras mismas explicaciones del innovador arte occidental del siglo XX ahora que llegamos a su término (Foster, 2001:6-7).

Como lo manifiesta Foster, en cada una de las fases de la vanguardia y sus posteriores retornos se encuentran las improntas para comprender la escena artística del presente. Para concluir, me atrevo a dar un paso más y decir que además nos formulan rutas de identificación de los procesos políticos que dentro del campo artístico se gestan: las formas de organización, las condiciones de jerarquía y las rupturas y recomposiciones que continuamente transforman ese “microcosmos”, como lo explicaré en los últimos puntos del presente capítulo.

## **2.1 Tensiones y relaciones configuradas entre los márgenes político y estético: una mirada sociológica a las contradicciones culturales del capitalismo moderno**

Como lo analicé en el capítulo anterior, ante el fracaso del proyecto moderno, la disolución de una idea de estabilidad y humanismo queda cancelada en la segunda mitad del siglo XX. Theodor Adorno y Max Horkheimer en su proyecto intelectual visibilizaron la falla dentro del pensamiento moderno desde el proyecto de la Ilustración. Sin embargo, es necesario recapitular no sólo el proyecto de la modernidad

y el retorno del pensamiento ilustrado,<sup>19</sup> sino también las pautas que dentro de la vida social marcan las contradicciones culturales del capitalismo dentro del proyecto moderno; así como analizar cómo operan estas contradicciones dentro la producción artística, la sensibilidad estética y el espacio político —cuyas fuerzas desatarán estrategias no solamente de emancipación y revolución, sino de un total cambio de paradigma donde el actor quedará atravesado por la experiencia social y anulará la separación del arte, la vida, la razón y el cuerpo— con el fin de observar el alcance de las fuerzas productivas, el peso de la técnica y la industria sobre la *poiesis*, elementos que darán lugar a las vanguardias y a su rescate y reconfiguración en el arte moderno y contemporáneo, como lo veremos al final del presente capítulo.

La crítica que Michel Maffesoli le otorga al proyecto de la modernidad está orientada hacia el régimen donde prevalece la razón pura, descartando el principio de las sensibilidades como forma de conocimiento; es por eso que analiza la anulación del conocimiento sensible dentro del pensamiento moderno, lo que trae como consecuencia un pensamiento iconoclasta que no reconoce a la Estética, es decir, no existe en la razón pura un espacio para el reconocimiento del placer de los sentidos (Maffesoli, 2010:54-55). Derivado de dicha anulación, el cuerpo queda desplazado dentro del sistema de pensamiento, relegándolo a la esfera de lo privado. Como lo hemos visto, para Maffesoli, en el cuerpo se centra la vitalidad de las fuerzas sociales, por ello su uso como metáfora para englobar la vida colectiva. Sin embargo, en el proyecto moderno la vida colectiva queda desplazada para centrarse en la condición de individuo, mismo que niega la condición de naturaleza y, dentro de su sistema de pensamiento, la anulación de

---

<sup>19</sup> Con un énfasis en revelar la falla desde el programa de la Ilustración, ambos autores identifican que la proclamada ruptura con la naturaleza, la condición mítica y el pensamiento mágico-religioso queda anulada, puesto que la idea de ubicar al hombre frente al desencantamiento del mundo con el fin de privilegiar el espacio de la ciencia, quedan reducidos a una condición animista y al propio retorno del mito. El hombre queda encapsulado en un retorno sin fin, como lo objetan ambos autores (Horkheimer y Adorno, 2006:59).

los sentidos. Maffesoli cuestiona, por tanto, cómo en el arte se pasa a un régimen de visibilidad de aquello que incluso no puede nombrarse, pues en la pintura religiosa, por ejemplo, se visibiliza la idea de divinidad que el discurso eclesiástico simboliza y sublima, frente al período clásico donde la imagen muestra cómo se agota en su propia presentación:

En la producción artística, los datos sensibles se conciben para expresar una idea que los supera. El exterior en este sentido no es más que el símbolo de una realidad inefable, el vector hacia un mundo superior: el de la deidad o el de las ideas. El arte no hace más que señalar más allá de lo que se deja ver. En este sentido, la pintura religiosa, o más tarde la pintura alegórica, tienen como única función hacernos pasar de lo visible a lo invisible, de la apariencia de las cosas a su pura esencia. Notemos que no sucede lo mismo en otras tradiciones culturales. La escultura griega, por ejemplo, no es en absoluto simbólica, la imagen presentada se agota “en el acto”, es actualización. La idea se expresa en una imagen y se termina con ella. En esta perspectiva, uno se conforma con los sentidos. Lo sensible es una dimensión humana que se basta a sí misma, y que es conveniente magnificar a través de la producción artística (2010:55).

El campo artístico será el primer microcosmos donde se objetará una contradicción del proyecto moderno. Siguiendo la pauta de Maffesoli sobre lo que el arte desvela a la consciencia —aquella verdad donde se concentra la esencia del mundo—, observamos que los artistas fieles a la condición de individuo se emancipan de la tutela eclesiástica y posteriormente, de la producción por encargo que tanto entusiasma a la burguesía; así crean un nivel de autonomía que les permite crear sus propios principios de legitimidad a partir de la creación de academias, salones, teatros, museos y, con ello, la generación de nuevos actores, tales como los marchantes, coleccionistas, editores, por contar algunos invitados a la tertulia de salón. Sin embargo, como lo propone Pierre Bourdieu y más adelante Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, esta autonomía y principio de emancipación es relativa, pues da lugar a una relación simbiótica, ya que las leyes del

mercado rigen no solamente su lugar dentro del campo artístico sino que genera una dependencia económica (Bourdieu, 2005:79-78; Lipovetsky y Serroy, 2014:15).

Dentro del propio campo se generan dos corrientes visibles incluso desde principios del siglo XX y la entrada de las vanguardias artísticas, la distinción entre el arte que desprecia el dinero y reniega del mundo burgués y, por el contrario, aquella producción artística que busca el éxito inmediato y que se adapta a las demandas del público: el arte que se torna mercancía y busca su reconocimiento a partir del número de ventas.

Bourdieu expone el hecho de que dentro de la pujante burguesía, la estética queda atravesada por el principio económico, pues en el intento de legitimarse culturalmente, hace uso de aquellos artistas que producen por encargo. El espacio de mayor visibilidad de estas relaciones es el salón, como lo analiza Bourdieu. Esta relación, a su vez, desarrolla un propulsor en el espacio político que se sitúa al interior del campo artístico, pues, como lo veremos en el siguiente punto, los actores toman posiciones definidas:

Los gustos de los nuevos ricos instalados en el poder se orientan hacia la novela, en sus formas más asequibles, como los folletines que se arrancan unos a otros de las manos en la corte y en los ministerios, y que dan lugar a empresas editoriales lucrativas; por el contrario, la poesía, todavía asociada a las grandes batallas románticas, a la bohemia y al compromiso en pro de los menos favorecidos, es objeto de una política deliberadamente hostil, particularmente por parte de la Fiscalía del Estado, asunto del que por ejemplo dan fe los juicios instruidos contra los poetas o el acoso judicial contra los editores como Poulet-Malassis, que había publicado a toda la vanguardia poética, especialmente a Baudelaire, Banville, Gautier, Leconte de Lisle, y que acabó arruinado y encarcelado por deudas. [...] Las imposiciones inherentes a la pertenencia al campo de poder se ejercen también sobre el campo literario aprovechando los intercambios que se

establecen entre los poderosos, en su mayoría nuevos ricos en pos de legitimidad, y los más conformistas o los más consagrados escritores, particularmente a través del universo sutilmente jerarquizado de los salones (Bourdieu, 2005:83).

El campo artístico propone por lo tanto un sistema de relaciones que actúan como un fragmento —lo que hace guiño con la figura benjaminiana— que nos hace reconocer la realidad de la vida social de los siglos XVIII y XIX, pero además recalca la importancia del capitalismo en la sensibilidad de la época. Esta fisura constata una contradicción más del proyecto moderno, pues la estética tiene un lugar más dinámico dentro de la vida social. Para Serroy y Lipovetsky, el arte actúa como un poder espiritual laico que revela las verdades que escapan a la ciencia y a la filosofía, de alguna forma es el retorno del símbolo que vuelve en su forma mercancía y nos orienta hacia el encanto de los objetos en una mirada posmarxista, o mejor dicho de una crítica del horizonte cultural. En sus palabras, la estética “ha sustituido a la religión y a la ética”, de acuerdo con el análisis de ambos, en la acción de afirmar su autonomía, los artistas invierten el sentido de la vida y sus objetos, además de que se impone el derecho de estetizarlo todo (Lipovetsky y Serroy, 2014:17).

Resulta importante recalcar que el aspecto del capitalismo se comprende en esta investigación no solamente dentro de los márgenes económicos, sino también como una mentalidad, como un espíritu que está presente en todo momento dentro de la producción teórica y artística del pensamiento occidental. Daniel Bell lo concibe desde un sentido cultural que se presenta en dos yuxtaposiciones: por un lado, como una apertura de consciencia que la exploración y el encuentro con otras culturas abre hacia un sentido de dominio ante las riquezas encontradas en “el nuevo mundo”; por el otro, se enfatiza la figura del individuo, lo que desplaza el sentido colectivo para visibilizar la

figura del actor como eje primordial dentro de la construcción de la historia (Bell, 2007:46).

Es el auge del individualismo lo que funciona como motor para desafiar el condicionamiento eclesiástico e institucional hacia este actor incesante que desata una ruptura con el *logos* y el *topos* determinados por la iglesia y la monarquía; reposiciona su lugar en el mundo y, una vez que rechaza su establecimiento en la vida como una manera dada desde la naturaleza y lo divino, desata fuerzas políticas que devienen ruptura con el ordenamiento eclesiástico y monárquico. Esta ruptura abre la consciencia de sí mismo, de su fuerza productiva y de sus posesiones, como lo hemos visto en el caso del artista.

De esta manera, a partir de la Reforma protestante y la reivindicación de la iniciativa privada —que otorga el beneficio económico a la empresa desplazando a la corona— el individuo desata estas fuerzas políticas al desarticular la condición jerárquica de la sociedad, que, desde luego, crea una nueva clase social (Bell, 2007: 46). Consciente de esta sublevación social y de las transformaciones que trae como consecuencia el desplazamiento de las fuerzas productivas y la acumulación del capital —en el amplio sentido del concepto—, Bell admite una clara ausencia de límites que llevan a una compulsión por las mercancías. Esto lleva a criticar la posición de Max Weber y Werner Sombart frente al análisis del capitalismo, ya que para Bell en el análisis de ambos existe una limitación por estudiar únicamente los orígenes del capitalismo, pero no sus transformaciones estructurales.

Estas transformaciones desde luego otorgan un carácter primordial a la Revolución Industrial, ya que los cambios tecnológicos concedieron no sólo el aumento de producción de bienes gracias a la generación de máquinas, sino también el desplazamiento de millones de individuos hacia las ciudades donde se concentraba la



riqueza. Como Bell objeta, este énfasis en la producción se generaba, al mismo tiempo, en la empresa, la cual determina a la tecnología como una fuente de cambio. Con el auge de la máquina y los inventos que logran no sólo multiplicar las fuerzas productivas, sino también el preciso desplazamiento del hombre y las mercancías — como los barcos y la locomotora de vapor, además de multiplicar potencialmente las vías ferroviarias—, se abren al mismo tiempo nuevas formas de distribución, lo que desata la creación de estrategias mercantiles y desde luego el sentido de competencia entre las empresas (Bell, 2007:56).

Sin embargo, para Bell, la transformación más interesante se presenta en el siglo XX a raíz del cambio que se da por el interés sobre la producción y el consumo, momento que genera no solamente la creación de nuevas mercancías —y con ello nuevos deseos que desatan un tipo de sensibilidad hedonista— sino también nuevas estrategias de venta, así como la creación de instrumentos de crédito tales como los pagos a plazo, elementos que constituirán, según Bell, las fuerzas motoras del capitalismo:

Pero el capitalismo del siglo XX obró una transformación sociológica que en algunos aspectos era aún más extraordinaria: el cambio de la producción al consumo como punto de apoyo al capitalismo. Esto supuso el auge de los productos de consumo duraderos: coches, frigoríficos, televisiones, lavadoras y secadoras y demás. Y todo esto dio origen a una revolución en el comercio minorista, especialmente, como ya he observado, la invención de pagos a plazos, el instrumento más «subversivo» que jamás debilitará a la ética protestante. En sustitución del temor a quedar en deuda, aparecía ahora el temor a no ser digno de crédito. En lugar de ahorrar con vistas a las cosas buenas de la vida, una podía comprarlas ahora y pagar por ellas después. La mercadotecnia y el hedonismo, según mi argumento, se convierten en las fuerzas motrices del capitalismo. Lo que tenemos aquí es un cambio extraordinario, un cambio que va más allá del «proceso civilizador» que, como decía Shumpeter, le traía medias de seda a la dependiente y lujo a las masas (2007:56).

Como lo analiza Bell, en el consumo y su sentido hedonista se encuentra el centro de lo que será, por una parte, un cambio en la sensibilidad de la época moderna que deviene impronta cultural del capitalismo. Sin embargo, más allá del cambio que propone la historia del consumo y que, como lo he analizado en el capítulo anterior, sostiene buena parte de la producción sociológica en torno a la cultura y el arte como es el caso de Simmel, podemos analizar que el sentido de inmanencia —que de acuerdo con Adorno y Horkheimer declara todo acontecer como repetición—<sup>20</sup> en las mercancías propone el germen en expansión de una estética moderna.

Es decir, en el inicio del siglo XX y a partir de los tipos de consumo y deseos que desata, en la consciencia burguesa se promueve una estética donde el deseo de adquisición emplaza la consciencia del tiempo y espacio: en la mercancía queda la impronta del pasado, como lo resuelve la figura benjaminiana del coleccionista, pero también el deseo de sostener el futuro en las manos, como lo ratificaron los compradores de las primeras unidades del Modelo T de Ford. No en vano Walter Benjamin otorga un lugar muy especial no solamente a las mercancías, sino a los actores y espacios donde éstas cobran vida y desatan las fuerzas del inconsciente. En la consciencia moderna lo que está en tensión es el tiempo que se desplaza de manera distinta, como ocurre en los pasajes de París, un tiempo mítico que en la mercancía cobra el valor del registro de inmanencia, pues una y otra vez regresa, como lo sostiene Benjamin a propósito de la figura del coleccionista:

---

<sup>20</sup> Horkheimer y Adorno apuestan porque el principio de inmanencia que la Ilustración sostiene frente a la imaginación mítica es en realidad el principio del mito, como se observa en la siguiente cita: En los mitos, todo cuanto sucede debe pagar por haber sucedido. Lo mismo rige en la Ilustración: el hecho queda aniquilado apenas haber sucedido. La doctrina de la igualdad de acción y reacción afirmaba el poder de la repetición sobre lo existente mucho tiempo después de que los hombres se hubieran liberado de la ilusión de identificarse, mediante la repetición, con lo existente repetido y de sustraerse, de este modo, a su poder. Pero cuanto más desaparece la ilusión mágica, tanto más inexorablemente retiene al hombre la repetición, bajo el título de legalidad, en aquel ciclo mediante cuya objetivación en la ley natural, él se cree sujeto libre. El principio de la inmanencia, que declara todo acontecer como repetición, y que la Ilustración sostiene frente a la imaginación mística, es el principio del mito mismo (Bell, 2007:67).

En la conclusión de *Materia y memoria*, Bergson explica que la percepción es una función del tiempo. Si viviéramos —podríamos decir— algunas cosas con calma, otras con rapidez, siguiendo otro ritmo, no había nada «consistente» para nosotros, sino que todo sucedería ante nuestros ojos como si nos asaltara de improviso. Pero eso es lo que le ocurre al gran coleccionista con las cosas. Le asaltan de improviso. El hecho de perseguirlas y dar con ellas, el cambio que opera en todas las piezas una pieza nueva que aparece: todo ello le muestra sus cosas en perpetuo oleaje. Aquí se contemplan los pasajes de París como si fueran adquisiciones en manos de un coleccionista. (En el fondo, se puede decir que el coleccionista vive un fragmento de vida onírica). Pues también en el sueño el ritmo de la percepción y de lo que se vive cambia de tal modo que todo —incluso lo que en apariencia es más neutral— nos asalta de improviso, nos afecta. Para entender a fondo los pasajes, los sumergimos en el nivel onírico más profundo, y hablamos de ellos como si nos hubieran asaltado de improviso (Benjamin, 2009:224).

Como lo afirma Benjamin, las cosas asaltan de improviso al hombre moderno; dentro del sueño despierta al mito de la condición moderna y la mercancía en su sentido de inmanencia lo impacta contra este retorno. Sin embargo, este es el momento de transición del hombre moderno que en sus prácticas de producción y consumo concentra el mito del humanismo declarado por Martín Heidegger.

Siguiendo las pautas de Heidegger sobre el hecho de que la concentración de los diversos rasgos distintivos del proyecto civilizatorio devienen humanismo, para Bolívar Echeverría, la cultura política moderna se puede analizar como una cultura política humanista, la cual “se desarrolla en el modo de reproducir la forma concreta de la socialidad que presupone a ésta como una materia o una naturaleza-objeto, absolutamente maleable entre las manos 'demiúrgicas' de la actividad política” (Echeverría, 1997:42). Así, de la ilusión del individuo que es capaz de construirlo todo de acuerdo con su propia imagen objetivada se desprende la condición de lo político que es enriquecido por las pautas del humanismo que exalta el sentido de armonía y bienestar material. Para Echeverría, se trata de una política realista en la medida que se desplaza al mismo ritmo que la expansión de la riqueza, con el crecimiento de las

fuerzas productivas y la dilatación de la abundancia. De esta manera, podemos observar que la idea de llevar la utopía de la ciudad lumínica al plano de lo real quedaría en la consciencia moderna —que se desborda en el imaginario del progreso— como una idea a futuro.

Bolívar Echeverría evalúa que el realismo de la cultura política moderna traduce la “positividad de la vida” del capital al plano de la vida cotidiana, y lo consigue gracias a la construcción de lo que él denomina como “complejo mítico” —de regreso a las contradicciones y fisuras del proyecto— el cual combina los tres mitos sobre los que se funda la política moderna y más adelante —como lo veremos en el capítulo cuatro— resguarda su impronta en la política neoliberal, estos son: revolución, nación y democracia (Echeverría, 1997:42).

En el caso de la presente investigación, la orientación del mito en las fuerzas políticas modernas<sup>21</sup> se ordena de manera conjunta con los procesos artísticos que, como lo he analizado, no son separados de la vida social y sus prácticas. En los puntos sobre la vanguardia, analizaré como actúan estos mitos en la conciencia de los actores y como regresan a la vida colectiva, sobre todo cuando en el acto creativo se busca instaurar la conexión del arte y la vida. Por ello, encuentro relevante el análisis que Bolívar Echeverría realiza sobre los mitos que viven en el proyecto humanista, pues éstos servirán como motor para la producción del arte y sus prácticas derivadas.

Como él admite, la revolución es el mito básico de la cultura humanista, pues en ella se congregan las fuerzas que constituyen la identidad colectiva a través de la

---

<sup>21</sup> Más adelante Bolívar Echeverría discute sobre el por qué acuña la figura mítica sobre los procesos políticos como él mismo lo advierte: “Se trata de un mito porque la hipóstasis idealizadora que lleva a cabo, como lo hace todo mito, trabaja en su caso sobre la experiencia básica de la vida social moderna, es decir, sobre la experiencia del mercado como locus privilegiado de la socialización. Lo característico de esta experiencia está en que, dentro de ella, la objetividad básica o presencia de lo real de las cosas del mundo, su valor de uso, depende de la vigencia como valor económico. El hecho de ser cristalizaciones de trabajo social tiene en ellas preeminencia sobre el ser transformaciones dentro de la naturaleza. Toda la diversidad cualitativa de los bienes que constituyen el mundo objetivo de la vida social, su riqueza concreta, se presenta allí como dependiente del funcionamiento de la infinidad de actos de intercambio por equi-valencia que tienen lugar en la esfera de la circulación mercantil” (Echeverría, 1997:42).

actividad política. El interés que en este caso persigo, se encuentra en la manera que el mito de la revolución condiciona las prácticas que devienen procesos de autonomía. Al mismo tiempo, visibilizar las fundaciones y re-fundaciones originarias de los grupos que integran en su proyecto formas de convivencia colectiva e identidades, mismas que logran trastocar —como lo dice Cusicanqui, de escamotear— los modos de sociabilidad del proyecto político institucional que deviene empresa estatal. Sin embargo, la revolución no sale de los márgenes del proyecto moderno, por más procesos disruptivos y prácticas emancipadoras que ésta genere, —como lo analicé en el capítulo anterior en el caso de la Revolución rusa, y como lo veremos en el caso de las posvanguardias que son absorbidas por la institución política y académica— pero es cierto que crea nuevas maneras de sociabilidad. En ese sentido, Echeverría evalúa las fuerzas políticas que el mito desata en los momentos históricos que devienen revolución:

En el movimiento socialista, continuación natural de la Revolución Francesa, el mito que inspiró a ésta mantuvo una vitalidad pocas veces cuestionada. Inspiró también, por ejemplo, a Kautsky y a Lenin tanto en la idea de que hay un aparato estatal demiúrgico, que sería necesario conquistar y refuncionalizar, como en la convicción de que el espíritu socialista debe ser introducido desde afuera en las masas proletarias. La idea crítica de que lo esencial de la transformación revolucionaria no está en ser absoluta, sino en ser radical, comenzó sin embargo a esbozarse ya en el propio discurso de Marx. Su insistencia —en las glosas al *Programa de Gotha* del Partido Socialdemócrata Alemán— en rechazar la idea de que todo el valor concreto del mundo en la vida proviene del trabajo del sujeto humano; su aceptación de la sugerencia de Vera Zasúlich acerca de la especificidad que tiene el hecho revolucionario dentro del mundo ruso, son muestras de un concepto de revolución para el cual ésta no debe ser concebida simplemente como la materialización de un ideal generado por el discurso político en calidad de sujeto, sino de ser pensada como reactualización espontánea de un conflicto que se encuentra en las raíces mismas de la vida social, que fue falsamente resuelto —neutralizado y postergado— en la historia pasada y cuya solución en circunstancias diferentes merece ser (requiere ser, puede ser) intentada una vez más (Echeverría, 1997:44).

A partir de la idea de que la revolución debe ser radical, podemos analizar que el mito de la revolución revela igualmente una utopía, de ahí que ante las rupturas que interpelan sus discursos y formas de sociabilidad reparan en un proceso de constante búsqueda a lo largo de los procesos históricos. Como lo admite Echeverría, el mito de la revolución se suma a la validez del mito de la nación moderna.

Para el autor, la nación moderna existe gracias a que los individuos propietarios ponen en marcha la idea de empresa estatal, en la cual se advierten las oportunidades monopólicas para la acumulación del capital. La empresa estatal funciona como un receptor de todas las comunidades y naciones naturales que son institucionalizadas y refuncionalizadas a partir de esta. De ahí que los individuos integrados a este proyecto adquieran una identidad con validez universal unívoca. Derivado de ella, el concepto de solidaridad económica empalma directamente con las bases de la producción y acumulación del capital, se visibiliza en los márgenes de la vida pública y privada. La meta a perseguir es el enriquecimiento de la vida en común que se logra a partir de que las mercancías producidas por esa sociedad entran en los efectos de circulación mercantil de manera exitosa de acuerdo a las reglas del mercado (Echeverría, 1997:45).

El último de los mitos constituye el lazo con la cultura política contemporánea. El mito de la democracia logra trastocar los márgenes de la vida privada y pública, de hecho los subvierte, como lo analiza Echeverría, “cuando hace que los intereses privados se entiendan en la lengua de los intereses públicos y que los intereses públicos se entiendan en la lengua de los intereses privados” (1997:46). Desata fuerzas políticas a través de la construcción de consensos sublimados en el discurso, así mismo instaaura gobiernos que sustituyen la voluntad colectiva. Sin embargo, lo más significativo comprende el hecho de que se instaaura la existencia de un sujeto político y por lo tanto la creación de la proclamada sociedad civil, cuyas acciones logran constituir la historia

de la nación, de ahí la fuerza del mito en la conciencia colectiva, a través de su discurso intentan integrar de manera racional sus propias narrativas creadas desde la experiencia cotidiana, con el fin de mediar las fuerzas de la empresa estatal, sin embargo la sombra de las voluntades privadas se encuentra inmersa dentro la misma sociedad civil. En ese sentido el sujeto político a través de la productividad histórica deviene sujeto económico, como lo analiza Echeverría:

Se trata de un mito al que la productividad histórica innegable del sujeto capital permite a los propietarios privados minimizar y tematizar como problemas de solución siempre postergable tanto las limitaciones de los estados nacionales como sujetos económicos como el carácter necesariamente oligárquico de los gobiernos nacionales. El núcleo de la positividad humanista de este mito está así en la afirmación tanto de una soberanía del sujeto humano sobre su propio destino como de la participación por representación de cada uno de los individuos en la constitución de dicho sujeto (Echeverría, 1997:47).

Sobre este mito se encuentra el punto nuclear para comprender la instauración de diversas fuerzas políticas que los diversos actores crean a partir de sus propias narrativas y dramas, como se perfila en el mundo contemporáneo y la mirada posmoderna. En el siguiente punto veremos como actúan en el mundo contemporáneo la estética y la sensibilidad dentro de las fuerzas políticas y dentro del programa de la teoría sociológica del arte.

## **2.2 Políticas de la mirada, para una comprensión sociológica de la sensibilidad contemporánea**

Desde la mirada de la teoría sociológica, en la vida social contemporánea queda registrada una marca que encapsula el tiempo en el que quedan atravesadas las formas de vida colectiva y sus márgenes de representación. Las narrativas y miradas de quiénes encuentran una amenaza el seguimiento de los mitos antes mencionados, anula la idea

de un posmodernismo más bien complaciente —incluso celebratorio—. Esta marca deviene estado de ambivalencia como lo concibe Zigmunt Bauman dentro de un estado líquido en la vida social.<sup>22</sup> Ese estado de ambivalencia puede leerse como un estado de fragmentación del contrato social —anteriormente regido por el Estado benefactor— y las fuerzas políticas de la ciudadanía que quedan quebrantadas ante las políticas económicas del neoliberalismo —mismas que desde la década de los ochenta promueven formas de interacción ligadas directamente a las formas de producción, pero sobre todo de circulación y acumulación del capital—, por lo que en éste los actores se sitúan en un mundo globalizado que plantea formas de interacción que devienen nuevas relaciones políticas.

La cartografía contemporánea más allá de presentar un mundo interconectado e incluso igualitario como se daba a conocer dentro del plan globalizador del neoliberalismo, en realidad ha contribuido a incluir a los individuos a este modelo de fragmentación totalitaria: se quiera o no, se es parte de esta política, pero no en las mismas condiciones como en el caso del mito de la revolución sobre el mito de la nación. No obstante, dentro de las capas que sostienen esta red de fuerzas políticas y económicas existe una estructura no menos compleja, pero sí más difusa, que en

---

<sup>22</sup> A partir de su libro *Modernidad y ambivalencia*, Bauman sugiere un cambio de postura frente al concepto de modernidad y la construcción social misma. Con la monstruosidad devenida del holocausto, el autor introduce el proceso de liquidez o de disolución de la solidez que el supuesto humanismo de la época moderna encarnaba, el horror por lo tanto derriba como una fuerza transgresora. Lo líquido provoca corrosión en las tramas sociales que desestabilizan de manera múltiple e instantánea la pétrea modernidad que se presentaba inconexa en la época industrial. En el drama que presentan las narrativas contemporáneas que desarrollan los actores queda un carácter de pérdida de un sentido unificado, se encuentran múltiples formas de comprender y expresar el presente, pero igualmente descoloca al actor, como lo analiza Maya Aguiluz: “Al aparecer *Modernidad y ambivalencia*, correspondería a Bauman probar suerte de las herramientas imaginativa y crítica de su sociología ante un concepto irresolublemente ligado con ella. El término “ambivalencia”, aglutina muchas cosas, está relacionado con un abanico de sentidos producidos socialmente, su lugar social corresponde más bien, a un haz metafórico que remite, en parte, a diferentes “estratos de significatividad disponibles para un “actor situado en el mundo social”. Un tema cautivante para la sociología consistía en dar cuenta a través de la ambivalencia como condición humana moderna forjada a través de la práctica de los mecanismos de “clasificaciones clasificantes” entre grupos y personas, entre pertenencia y no pertenencia”, entre otras distinciones y semánticas. La cuestión desafiante fue comprender cómo esa condición y esos significados sociales se instalaron en un proyecto moderno que se arrogó para sí la más encarnizada diferencia antropológica entre “dotados” y “no dotados”, apoyándose en la identificación de unos terceros, los extraños que habitan en el confín de la indiferenciación” (Aguiluz, 2009:27).



ocasiones escapa a los grandes relatos que se diseminan por todo el globo. De regreso a la contradicción cultural del capitalismo en la época moderna, en el mundo contemporáneo nuevamente la esfera de las sensibilidades otorga tensiones y emplazamientos que rompen o congregan los dramas que día a día se concentran en la agenda política de todos los países. Los dramas sociales que se desprenden de la vida social impactan directamente con las relaciones de poder y los mecanismos que éstas mismas desatan para auspiciar su espacio. Como el antropólogo Rodrigo Díaz Cruz señala:

Si la nota significativa de los dramas sociales es que son útiles para describir y analizar situaciones en crisis y conflictivas, entonces debemos concebirlos, ante todo, como procesos políticos, esto es, como procesos donde se explicitan y multiplican, en campos históricamente situados, las relaciones de poder, su ejercicio, las estrategias de su operación, los efectos que provocan y, siempre, las resistencias que gestan (Díaz, 2014:71).

Estos procesos políticos señalan formas de interacción donde la experiencia sensible tiene un gran peso dentro de la vida colectiva, pues en la manera en que los actores muestran su malestar o activan modos de representación integran diversos elementos que complementan a la experiencia volviéndola en ocasiones objetual —como es el caso del arte— para exaltar maneras de confrontación al sistema político impuesto desde las instituciones y que en la vida colectiva se muestran como totalitarios.

Desde un plano teórico, la experiencia sensible dentro de la realidad social, nos otorga una imagen distinta de lo que reconocemos como lo político. Como lo admití líneas adelante, lo político conforma espacios y tiempos que son creados y distribuidos desde los mismos actores. Estos espacios de enunciación y de representación se nutren de la experiencia cotidiana donde se conforman sensibilidades colectivas. Como lo admite Michel Maffesoli, “la sensibilidad colectiva es en cierto sentido el manto

freático de toda vida social: la acción política se sustenta en ella y es esencialmente tributaria” (Maffesoli, 2007:64). La condición sensible se manifiesta en el momento que los deseos y las pasiones logran sustentar las bases de lo colectivo en la praxis política, incluso se liga directamente a la condición ritual donde la fiesta, el reino de los placeres, las procesiones y los ritos mortuorios dan una continuidad a la vida colectiva y siguiendo con la metáfora del cuerpo social, estas formas residuales —como las llamaría Pareto— son los elementos que dan estructura a ese cuerpo que desde luego se presenta como polisémico.

Estas formas “residuales” pueden establecer un impacto ante los mitos de la modernidad percibidos como grandes relatos, incluso pueden formular un espacio de resistencia o un ejercicio de “escamoteo” como lo valora Ribera Cusicanqui, con una fuerza que en el caso de nuestro contexto tiene una relevancia desde el inicio mismo de el colonialismo y los procesos de mestizaje. En el caso de la imagen observamos la activación de esa fuerza política que deviene, como lo admite Serge Gruzinski, una guerra, donde la imagen intenta derrocar el sistema de creencias del mundo indígena, para corporizar al indio sin alma a un sistema donde lo divino se encarna y propone un orden no solamente visual, sino instaure completamente un imaginario donde el colonialismo de occidente utiliza como dispositivo a la imagen, como lo advierte Gruzinski:

Si la imagen opone tantos escollos es porque constituye la manifestación de una estructura que la desborda por todas partes, expresión de un orden visual y, más aún, de un imaginario cuya asimilación consciente e inconsciente es sinónimo de occidentalización. Puede captarse la amplitud de lo que está en juego, y que constantemente desborda las lecciones de una catequesis y las conciencias de los protagonistas. No sólo se trata del descubrimiento del repertorio iconográfico inédito, sino de la imposición de lo que Occidente entiende por persona, divinidad, naturaleza, causalidad, espacio e historia. De hecho, bajo las redes estilísticas y

perceptuales operan otras redes que componen la armadura conceptual y afectiva, la cual organiza inconscientemente todas las categorías de nuestra relación con la realidad (Gruzinski, 2003:90).

La imagen se corporiza, se convierte en la dermis de las estructuras que rigen y ordenan la vida de los sujetos sociales. El condicionamiento simbólico tiene un valor excepcional en la forma de socializar las pautas de ordenamiento, y como lo vemos en las palabras de Gruzinski, el colonialismo es el vértice en nuestro contexto. De esta manera, la imagen encara un lugar preponderante en la praxis no solamente política, sino en las formas de dominación y violencia simbólica, así como en las de subversión y ruptura, la imagen responde a la idea de mediación cultural .

Observamos entonces que la experiencia de lo sensible dentro de la vida colectiva adquiere un singular sentido de relevancia sociológica en nuestro contexto, porque fuera de los discursos de folclorización y exotismo exacerbados en la globalización respecto a la riqueza simbólica de nuestras culturas —y que en el capítulo cuatro discutiré a profundidad—, los modos de operación de estas fuerzas que pueden tener un índice de sensualismo congregan dentro de la experiencia un cúmulo de elementos que conducen a la creación de una estructura capaz de instaurar un modo de organización distinto al que el Estado y las instancias privadas de la esfera económica promueven como formas de ordenamiento de la vida social. Como lo advierte Maffesoli, “la acción política no puede seguir existiendo más que si está ligada al sustrato de las sensibilidades que la fundan” (2007:67). Existe entonces un desplazamiento no sólo de la vida privada a la pública, sino literalmente de sensibilidades que responden a una condición de ruptura sobre la norma social.

De acuerdo con la tesis de Maffesoli, dentro de la teoría sociológica debiera existir un cambio en el paradigma de la aprehensión de la vida social. El mundo contemporáneo y sus cualidades que se concentran en el reino de las sensibilidades nos

convoca a elegir un giro epistemológico donde el concepto de vida social se integre a la condición de estar juntos. Todo acto que proviene del mundo simbólico deviene en un acto colectivo. Cada práctica corporiza y desata mecanismos de percepción que suspenden una articulación del afecto, su necesidad y encuentro en las sociedades contemporáneas. La tarea del sociólogo frente a los fenómenos contemporáneos se centra justamente en hacer un examen de conciencia de acuerdo a los deseos, afectos, —pulsiones sin más— para crear una estructura lo suficientemente fuerte y a la vez sensible para que podamos reconocer aquello que los grandes relatos invisibilizan de la realidad social. La propuesta señala que no se trata de desplazar el peso de lo político y lo económico dentro del análisis —pues ambos actúan como receptáculos donde las fuerzas afectivas se conjuntan para instaurar las fuerzas políticas de las diversas instituciones—, sino de mirar de manera directa la condición de la ética de la estética en las prácticas de los actores.

De esta forma, el giro epistemológico crea una nomenclatura distinta para aprehender el objeto, distinto a la razón pura que irreversiblemente guía a la modernidad y a la teoría crítica. Para Maffesoli se trata de reconocer la construcción social de la realidad a través del conocimiento sensible:

Lo que el novelista observa de algunos individuos, el sociólogo puede reconocerlo para el conjunto social y elaborar así una lógica del conocimiento sensible que verá en los sentidos no la exclusividad, el uso privado de algún individuo, sino más bien el motor esencial de la construcción social de la realidad (2007:57).

El conocimiento de lo sensible puede conducirnos a la comprensión del vínculo social a partir de los parámetros no racionales como son el trabajo onírico, lo lúdico, la construcción del imaginario, el gusto y el uso de los placeres. Esta es, por supuesto, una concepción singular de la estética que rechaza a la vez la intelectualización a ultranza

del mundo social y el encasillamiento de lo bello otorgado normalmente a grandes obras que impone la norma cultural. Sin embargo, la experiencia no se encuentra constituida hasta que esta no se encuentra expuesta, socializada. Su puesta en escena hace eco con la distinción del goce. Es pues la experiencia estética una pauta de la vida colectiva, que desde luego no empata con la idea que la modernidad tendía sobre ella. Maffesoli integra al análisis la visibilidad de la vida privada donde el ámbito de lo doméstico explota para corporizarse a la realidad social. Para el sociólogo francés en el pensamiento contemporáneo queda la impronta de la sensibilidad barroca frente a la rigidez conceptual y vital que impuesto por la modernidad. Siguiendo la pauta del pensamiento de Benjamin, será el detalle el elemento que devele la sensibilidad del mundo moderno-posmoderno:

Elude lo político y pretende mostrar la manera en que la magia del detalle, de lo fútil, puede ser un medio para superar las contradicciones características del mundo moderno. Por otro lado, es instructivo destacar que semejante perspectiva pone el acento en el aspecto multiforme de la experiencia estética, en su lado caleidoscópico, en su eficacia creativa. Queda claro que la estética ya no puede ser considerada algo autónomo, separado de la vida, sino que, por el contrario, es la vida misma, que no es más que otra manera de decir el “aura” que envuelve, que sirve de matriz a la vida social (Maffesoli, 2007:86).

La sensibilidad contemporánea se traduce en el deseo de estar juntos, sin importar incluso la economía de las prácticas y su eje mercantil. Una vida llena de fragmentos que conquista el estado de gravidez de lo cotidiano. De esta forma, cada elemento de la experiencia queda suspendido en el todo de la imagen. La metáfora de los mosaicos de Benjamin traduce que cada elemento sustenta el movimiento aleatorio o no de la vida, cada fragmento resulta importante para comprender el todo de la obra. La experiencia estética ya no puede ser considerada como algo autónomo, separado de la vida. Es decir,

cada elemento de la vida cotidiana queda suspendido en el todo de la imagen colectiva, formula una estética social.

En el siguiente punto analizaré el proceso de configuración de lo político dentro del campo artístico bajo la impronta bourdiana, y analizaré la manera en que los actores conforman sus espacios y activan sus fuerzas políticas a través del derecho de la autonomía dentro del campo.

### **2.3 Las reglas del campo artístico: lo político dentro de la producción artística**

No es de extrañar que Pierre Bourdieu finalmente sacara en 1992 *Las reglas de arte, génesis y estructura del campo literario*, si desde 1960 buscaba comprender los procesos de producción cultural —sobre todo los procesos de producción literaria— y exponer toda la potencialidad heurística contenida en el concepto de campo, el cual comenzó a trabajar desde su libro de 1966, *Campo intelectual y proyecto creador*. Del mismo modo, comienza a describir las condiciones de producción en la obra de Flaubert y cómo operan las relaciones en el campo literario francés. Deja claro que el campo no es sólo un campo de luchas, sino sobre todo es un campo de socialización, donde las estrategias, las prácticas conforman la estructura.

En *Las reglas del arte*, Bourdieu se interroga acerca del proceso de autonomización del campo literario en Francia durante el Segundo Imperio, mismo donde escritores como Baudelaire, Flaubert, Théophile Gautier, entre otros, acuñan la frase “el arte por el arte”. Los cambios percibidos en la sociedad produjeron una transformación directa en las relaciones entre los escritores y el campo de poder, por sí sola la constitución de la República de las letras no significa otra cosa que el cambio de dominación centrada en vinculaciones personales, es decir la relación de dependencia que se establece con el mecenas, que puede ser vista incluso como un tipo de violencia

simbólica, ya que se activa un efecto de dominación estructural donde se mueven mayor número de agentes y, desde luego, mayor tipo de relaciones de poder. De igual forma, el concepto de *habitus* será fundamental para comprender las disposiciones dentro del campo, pues el *habitus* de origen de los agentes podía situar entre los grupos de dominadores y dominados el juego de relaciones con todos los demás agentes del campo de producción literaria.

La visibilización de dichos procesos nos hace recordar lo que los autores de *El oficio del sociólogo* defienden frente a las prenociones y las técnicas de ruptura: “En sociología como en otros campos, una investigación seria conduce a reunir lo que vulgarmente se separa o a distinguir lo que vulgarmente se confunde” (Bourdieu *et al.*, 2000:29). En todo momento, Bourdieu crea una construcción del objeto de manera teórica, define en cada momento las diferencias entre campo de poder y campo específico, en este caso literario, pero siempre con una ruptura con las prenociones establecidas respecto a las maneras en que se comportaban los círculos ilustrados y los burgueses, las formas en que establecían su independencia los artistas o la forma en que se concreta la vanguardia. En cada uno de los procesos que el autor desarrolla, no existe un momento en el que se encuentren los agentes o las obras desarticuladas del resto del campo, como tampoco del contexto histórico. Me parece que una de las claves se observa en que en todo momento no sólo ponen en tensión las categorías por ejemplo de vanguardia y burguesía o autonomía y dominación, sino que no deja que estas se desarticulen de la estructura.

Uno de los conceptos que logra dar una vuelta de tuerca al principio de no-consciencia, por ejemplo, es el del *habitus*, concepto que construye en el libro de 1979, *La distinción, criterio y bases sociales del gusto*, y en el cual considera a este concepto como una estructura capaz de estructurar desde las prácticas primigenias de los agentes

una relación objetiva que dirigirá las prácticas, gustos y consumos durante el resto de su vida, dejando de lado la consideración de la experiencia y su ingenua potencialidad:

No es preciso haber vivido estas experiencias para comprenderlas con una comprensión que puede no deber nada a la experiencia vivida y, menos aún, a la simpatía: relación objetiva entre dos objetividades, el *habitus* permite establecer una relación inteligible y necesaria entre unas prácticas y una situación de las que el propio *habitus* produce el sentido con arreglo a categorías de percepción y apreciación producidas a su vez por una condición objetivamente perceptible (Bourdieu, 2003:99).

La manera en que Bordieu utiliza el *habitus* en *Las reglas...* simplifica muchas de las relaciones, sobre todo entre la burguesía y los escritores, pues logra que dentro del registro de relaciones en el campo este concepto articule algunas relaciones entre dominados y dominantes, entre quienes poseen un *habitus* culto de origen y quienes no. Logra repensar que la vida social debe explicarse por las causas profundas que escapan a la conciencia, es decir, rompe con el sentido común e identifica, incluso, procesos de resistencia cotidiana, la cual, como él mismo sintetiza, conduce a la afirmación progresiva de los escritores, buscando cada uno de estos elementos en las prácticas y búsquedas del propio Flaubert (Bourdieu, 2005:98-137).

El campo debe entenderse como una lógica simbólica en donde se construyen posiciones que definirán el orden de reglas que se deben seguir para un acertado desenvolvimiento de los actores y de su posición que tomen con referencia a los bienes simbólicos comprendidos aquí, como obras artísticas del mundo de las artes visuales. Ante esto, debemos tomar en cuenta el campo de poder, es decir, el espacio en donde confluyen instituciones y fuerzas que tengan la suficiente influencia para ocupar posiciones de dominio en el campo artístico (Bourdieu, 2005:319-320).



Si se observa cómo las posiciones dentro del arte estaban dispuestas por las instituciones de poder social como la iglesia y el Estado, se verá que también la nobleza tenía su posición ha evolucionado, y podemos observar nuevos actores, sus posiciones y las disposiciones que toman dentro del campo artístico contemporáneo (ver Apéndice A).

Las instituciones, más que cambiar, han implementado nuevas formas de poder institucional como los museos, en el caso estatal, y las galerías, ferias y bienales en el caso particular; los mecenas y coleccionistas siguen, pero en una lógica un poco distinta; de igual forma, nuevos actores han ido apareciendo en el escenario: curadores, directores de museos y críticos, todos recomponiendo nuevas reglas que incluso establecen nuevas jerarquías, y modifican de igual forma, la interacción del artista en el campo. Esto nos da la referencia de que aun bajo las libertades que se puedan observar dentro del campo artístico, las jerarquías que se establecen desde la lógica de campo de poder sublevan algunos espacios libres por un sentido de dominación concertada, como lo analiza Bourdieu:

Debido a la jerarquía que se establece en las relaciones entre las diferentes especies de capital y entre sus poseedores, los campos de producción cultural ocupan una posición dominada, temporalmente, en el seno del campo de poder. Por muy liberados que puedan estar de las imposiciones y de las exigencias externas, están sometidos a la necesidad de los campos englobantes, la del beneficio, económico o político (1995:321).

No obstante, existe un grado de autonomía, el cual logra equilibrar las posiciones y disposiciones del campo, conjugando las normas y sanciones con las propias posiciones personales de los actores en las relaciones que establecen en torno a las jerarquías y a las obras. Bourdieu expone esto dentro de márgenes de jerarquización externa e interna, como él mismo lo manifiesta:

El grado de autonomía de un campo de producción cultural se manifiesta en el grado en que el principio de jerarquización externa está subordinado dentro de él al principio de jerarquización interna: cuando mayor es la autonomía, más favorable es la relación de las fuerzas simbólicas para los productores más independientes de la demanda y más tiende a quedar marcada la división entre los dos polos del campo, es decir entre el subcampo de producción restringida, cuyos productores tienen como únicos clientes a los demás productores, que también son sus competidores directos, y el subcampo de gran producción, que se encuentra simbólicamente excluido y desacreditado (1995:322).

Esto tiene gran relevancia sobre todo en las posiciones del mercado artístico, es decir, dicta los índices de éxito comercial de un artista o de una pieza, lo cual puede dar cierta independencia creativa y también de desenvolvimiento en el campo artístico (ver Apéndice A).

Sin embargo, resulta evidente que el hecho de que exista tal autonomía confronta las disposiciones logradas dentro del campo, puesto que en su reconfiguración, el principio de jerarquización externa contiene índices que son parte de las regiones temporalmente dominantes dentro del campo de poder, como lo serían el éxito comercial, o un reconocimiento social tanto de forma institucional por parte del estado como de forma incluso privada, por parte de las instituciones que no corresponden al carácter estatal de la institución; por otro lado, en el principio de jerarquización interna sólo se establecen diálogos de reconocimiento dentro de la propia esfera del arte, es decir, se favorece a los artistas que son reconocidos por sus iguales y que incluso no dependen dentro de su producción al consenso y aceptación del público que no se relaciona directamente al campo en su primer orden, como los consumidores (Bourdieu, 1995:322-323).

Evidentemente, el grado de autonomía dentro del campo artístico será una de las metas más deseables a encarar, sin embargo no la única, en el grado de heteronomía —si bien para todos los actores involucrados íntimamente con el campo no parece encarnar el

más profundo de sus anhelos— que la demanda que pueda tener un artista —sea ésta de forma personalizada por la antigua tradición de arte por encargo realizada por un mecenas o cliente— sea en forma más abierta por medio del circuito mercantil del arte siempre será una segunda forma de confrontar exitosamente la pervivencia dentro del campo, como lo expone Bourdieu: “La heteronomía, en efecto, surge gracias a la demanda, que puede adquirir la forma del encargo personalizado formulado por un patrón, mecenas o cliente, o de la expectativa y la sanción anónimas del mercado” (1995:323). Observamos un ejemplo de las disputas que surgen al interior del campo por el hecho de que ciertos artistas tienen mayor demanda que otros, o en el plano contemporáneo, porque tienen mayores patrocinios, subvenciones y becas —sean de carácter público o privado— lo que les permite tener otras experiencias que remuneren cuantitativa y cualitativamente en su propio capital cultural y desde luego, económico, situación que —aunque no en todos los casos— puede mejorar la posición del artistas dentro del campo.

Podemos visibilizarlo como para quienes resulte un avance el poder aumentar el consenso del público para la producción artística, para otro círculo tal consenso resulte una farsa, puesto que para los que se encuentran en el grado de la autonomía será mejor que el arte se haga de su público, y no que éstas se hagan para el público. Este sostenimiento es claro en algunos artistas que tienden a obtener una posición autónoma no sólo en sus piezas, sino en su desempeño dentro del campo, como lo razona la artista Mónica Mayer.

Es decir, hablamos de un campo, en donde convergen las posiciones y las disposiciones sociales, tomadas dentro del campo y que son las que darán vida al juego que se establece.<sup>23</sup> Esto nos lleva a identificar el modo en que tales estructuras determinan

---

<sup>23</sup> Resulta de gran valor analizar, que puesto que existen determinantes simbólicos, no es posible definir de igual forma el campo artístico nacional en equivalencia con el circuito internacional, puesto que evidentemente la oferta de bienes simbólicos, el espacio social y las propias disposiciones del campo, replantean una diferencia en nuestro caso nacional, aún en nuestra época contemporánea, como lo analiza

la vida del arte. Ante esto, resulta verificable establecer que fuera del campo artístico, no es posible que surjan varios campos alrededor de éste, puesto que los ejes bajo los que se manifiesta tal campo se mantienen bajo antagonismos de lógicas económicas, de reconocimiento y, también, de evaluación artística, que sin volver a la vieja disputa de lo realmente bello en el arte, existe una disposición de reconocer bajo diversos discursos estilísticos su permanencia y pertinencia dentro del campo del arte. Por ello resulta evidente resaltar el valor sustentable del capital simbólico para la estructura del campo y en este caso, del grado de autonomía que se observa en él.

## **2.4 Arte y política**

Como lo he señalado en los puntos anteriores, el espacio de lo político dentro de la producción artística sostiene una vinculación cuasi orgánica con el tiempo y espacio donde se conciben las ideas que proponen un cambio a partir de una plataforma estética. La reflexión sobre la política es orientada en el sentido de que ésta no detenta de manera explícita un ejercicio del poder y la lucha por el mismo, sino que, como lo plantea Jaques Rancière, ésta sitúa un espacio específico donde quedan circunscritos el orden de la experiencia que se define como ordinaria entre los actores, —quienes responden de manera común ante los objetos que ellos mismos designan y sobre los que argumentan— así como el lenguaje como plataforma para objetivar y desplazar tales experiencias.

De esta forma, Rancière identifica la construcción de lo que denomina la división de lo sensible desde la noción política. El concepto funciona en la presente

---

Bourdieu, respecto a la transformación de las propiedades del espacio social. “En fin, hay que cuidarse de transformar en propiedades necesarias e intrínsecas de un grupo cualquiera (la nobleza, los samurái, lo mismo que los obreros o los empleados) las propiedades que les incumben en un momento dado del tiempo a partir de su posición en un espacio social determinado de la oferta de bienes y de prácticas posibles. Así, hay que hacer, en cada movimiento de cada sociedad, con un conjunto de posiciones sociales que está unido por una relación de homología a un conjunto de actividades [...] o de bienes [...] ellos mismo caracterizados racionalmente” (Bourdieu, 1997:28-29).

investigación como un elemento que visibiliza las formas en que los actores desarrollan pautas identitarias y de economía de las prácticas. Resulta relevante, en un sentido metodológico, por identificar y analizar aspectos que escapan incluso a los discursos establecidos desde la institución, pero cuya presencia es infalible para la pervivencia de lo social:

La política consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos. Este proceso de creación de descensos constituye una estética de la política, que no tiene nada que ver con las formas de puesta en escena del poder y de la movilización de las masas designados por Walter Benjamin como «estetización de la política». La relación entre estética y política es entonces, más concretamente, la relación entre esta «estética de la política y la política de la estética» es decir la manera en que las prácticas y las formas de visibilidad del arte intervienen en la división de lo sensible y en su reconfiguración, en el que recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo particular (Rancière, 2005:15).

La división de lo sensible establece por tanto una correspondencia directa con el trabajo del artista quien a través de su producción construye espacios y discursos. Si bien estos elementos irrumpen en las formas establecidas de la experiencia sensorial y el reconocimiento del significante/significado dentro del espacio simbólico, a su vez condicionan a un nuevo registro de experiencias y símbolos lo que conduce a una correspondencia directa con la producción artística y con las formas estéticas que se abren camino desde el cuerpo social.

Por lo anterior, resulta preciso distinguir entre las prácticas que detentan un ejercicio de poder y aquellas que desarrollan estrategias generadas desde el cuerpo social hacía un consenso de las necesidades que dichas prácticas —discursivas incluso— sustentan. No obstante, desde esta perspectiva, arte y política no solamente se presentan como fuerzas que se desplazan al mismo ritmo y dirección, sino que también

son dependientes la una de la otra. Cada época presenta sus propios mecanismos y actores disruptores, pensemos, por ejemplo, en los diversos momentos de la historia del arte del siglo XX en donde estos procesos —identificados como rupturas— no sólo resignifican discursos y prácticas, sino que establecen nuevas formas de apreciación y consumo, y crean periodos de suma importancia para el análisis sociológico, como fue el caso del movimiento muralista en nuestro país.

Así, resulta importante distinguir lo que socialmente se comprende como arte, política y política revolucionaria. Los tres conceptos, aunque funcionan como vasos comunicantes, para su plena comprensión resulta necesario tener plena consciencia del contexto específico en el que son formulados y desplazados. Para Susan Buck Morss, esto resulta sumamente pertinente, pues aunque pareciera una especie de ingenuidad, lo cierto es que el tiempo histórico marca definitivamente la comprensión de cada uno de los procesos, desde el momento en que se introduce una propuesta —que incluso puede devenir disruptora, como lo veremos en el caso de la aventura estridentista— donde no resulta extraño que en la percepción de los espectadores se presente incluso un índice de confusión o desagrado, como lo advirtieron Manuel Maples Arce y Germán List Arzubide con el desplazamiento del Estridentismo e incluso la aparición de su manifiesto y las diversas publicaciones surgidas entre 1921 y 1927, hasta el momento en que el movimiento se disuelve y en su lugar instauran mecanismos de legitimación en torno a otras obras y artistas (Buck Morss, 1998:19).

El desplazamiento de estos procesos se crean por el hecho de que dentro de ellos son proyectados una serie de valores culturales, así como un espacio histórico determinado. En ese sentido, reflexiono sobre la riqueza que el fenómeno destaca para el análisis sociológico. Como lo analicé en el punto anterior, si bien Bourdieu integra a su análisis el aspecto del campo artístico y la implicación de los capitales que los

actores han desarrollado a través de sus *habitus* —capital cultural, capital simbólico—, para el análisis de la conformación del gusto y la recepción de obras y artistas dentro del campo artístico no reflexiona de manera integral con los elementos estéticos que desatan otra serie de procesos y prácticas al interior del campo artístico, como también en el consumo en los públicos especializados o no.

Ya en otros puntos de la presente investigación he reflexionado sobre la necesidad de virar la óptica sociológica hacia los elementos de carácter simbólico, así como hacia la condición estética de la obra. Comprendo que aún exista reticencia para analizar y reflexionar sobre los aportes que dichos elementos pueden dar hacia una investigación sobre sociología del arte, sobre todo por la condición objetiva que nuestra disciplina reclama —y sobre la cual he presentado un análisis el capítulo 1— sin embargo, la trama política<sup>24</sup> sobre la que se teje la producción del arte moderno y contemporáneo condiciona a analizar de manera profunda —y en un ejercicio casi micro sociológico— las condiciones técnicas de la obra, —formatos, influencias, técnicas— para comprender no sólo las condiciones en las que son desarrolladas tales propuestas, sino el contexto mismo.

En ese sentido, quiero detenerme para reflexionar un poco sobre el presente del arte para dar pertinencia a la idea anterior. Diversos artistas y obras nos obligan a realizar una revisión crítica sobre el desplazamiento de los conceptos que he mencionado con suma resonancia en este capítulo —política, política revolucionaria, vanguardia— sin embargo, no debemos olvidar que el sistema económico, la influencia del mercado y la estructura del mismo proponen una tensión en la lectura de nuestro

---

<sup>24</sup> Como lo he analizado, al enunciar la condición política de la vida social no pretendo hablar de mecanismos de poder, ni necesariamente de obras y artistas que sostengan una estructura de fetichismo político, sino que dentro del régimen de visibilidad de las piezas se contemple un diálogo con el contexto social, con las prácticas y demandas que en él se sustentan, al mismo tiempo que se concretan los espacios de autonomía en la producción artística, así como el orden, lugares y ocupaciones contemplados dentro del campo artístico.

contexto. Buena parte de la presente tesis plantea que el aspecto del capital y la influencia del mercado puede generar un cambio en la percepción, e incluso en el propio gusto, de cara a los artistas y sus obras. Al respecto, el concepto de capitalismo artístico que plantean Lipovetsky y Serroy detona una fuerte duda sobre la capacidad del arte — incluso desde su aspecto autónomo— para generar mecanismos de activación política, pues encara una posición de ser incluso un dispositivo de agencia económica vinculado directamente al sistema de servicios, es decir se convierte en una actividad más dentro de la cadena de producción:

El capitalismo artístico o transestético no es solamente el sistema que adapta al mundo de la empresa los valores o la ideología artísticos: es ante todo el sistema que amplía e incorpora a su funcionamiento incluso las actividades relevantes del mundo del arte, hasta el punto de convertirlas en una dimensión mayor de la vida económica. El arte, tal como se estudia aquí, es menos un modelo de organización para movilizar la creatividad de los cuadros que un vehículo de desarrollo económico y un proceso que penetra cada vez más en los universos de producción y de servicios. El capitalismo artístico se presenta como el sistema en que la innovación creativa tiende a generalizarse infiltrándose en una cantidad creciente de otras esferas. Transformando el universo de la producción por la hibridación estética, remodela al mismo tiempo la esfera del ocio, la cultura y el propio arte (Lipovetsky y Serroy, 2015:52-53).

Esta transformación de la que hablan Lipovetsky y Serroy sustenta, además, la generación de mecanismos legitimadores gestados no sólo desde el mercado, el mecenazgo o los grupos empresariales —quienes tienen un fuerte impacto en el rumbo que tome desde la carrera de un artista hasta el desarrollo de la cultura y las artes, como podemos verlo en nuestro país con Fundación Slim, Fundación Bancomer, Fundación Jumex, por contar los más visibles en este sentido—, sino también desde el ámbito de la



academia, la crítica y los espacios museísticos.<sup>25</sup> Estos grupos producen los mecanismos necesarios para proponer prácticas de consumo así como formas de producción y reproducción de estéticas y discursos, por lo que se percibe que sin estos apoyos —que desde luego consolidan la figura del artista— el poder que tiene una propuesta artística quedaría desdibujado del mapa del arte contemporáneo y con ello, la propuesta de activación política. Sin embargo, si los apoyos son otorgados, si las piezas obtienen su lugar en el panorama artístico y mercantil donde el nivel de consumo socialmente lo supone todo, queda la pregunta de si acaso ese mismo arte —que puede incluso defender las causas sociales más justas— no pierde su efecto político de facto.

Más que proponer que entendamos los procesos antes mencionados como un transcurrir en vías paralelas en lo que se refiere a la producción del arte contemporáneo, expongo la necesidad de analizar debidamente las prácticas y actores que influyen directamente en la producción artística, pero que no siempre se observan como actores que tienen una influencia directa, sobre todo en el desarrollo de la política en el arte. Como lo menciona Susan Buck Morss, el aspecto de que por los públicos sean invisibilizados dentro de estos procesos puede incluso desactivar el lugar de lo político en el arte:

Pero a uno le queda la sensación de que durante las últimas cinco décadas los teóricos y los artistas han estado hablando entre ellos mismos, en una conversación mediada por los críticos de arte que excluye al público en general de esta discusión. Los teóricos críticos legitiman a los artistas quienes a su vez legitiman a los teóricos, produciendo una tradición de arte político bastante satisfecha de mantenerse como

---

<sup>25</sup> En ese sentido, nuestras propias investigaciones deben proponer una autocrítica que sea capaz de evaluar la resonancia de nuestras ideas y de los autores que convocamos al concierto analítico. No resulta gratuito que las investigaciones que plantean una reflexión crítica sobre el presente y futuro de las artes otorguemos un lugar, muchas veces preponderante, a autores que son ya canónicos para tratar estos temas, tales como Benjamin, Foucault, Gramsci, Balibar, Habermas, Spivak, Agamben. Esta práctica desde la academia visibiliza incluso una tradición enfocada a debatir en torno del arte crítico y político y que de alguna manera conforma una legitimación y un nicho para los artistas que debo decirlo, en algún momento pueden volverse políticamente correctos.

“arte”, una subcategoría de la historia del arte, más que como una intervención práctica en la política. El canon institucionalizado del trabajo de artistas políticos amenaza en convertirlo simple y sencillamente en otro género artístico (Buck Morss, 1998:19).

Las ideas de Buck Morss se enlazan directamente con el planteamiento que enuncia Jacques Rancière respecto a las prácticas, el orden simbólico y en sí el orden sensorial establecido. En cada época una división de lo sensible marca una ruptura pertinente con las estrategias estéticas y políticas que devienen comunes. Es en esa división donde sociológicamente se encuentra la riqueza de analizar debidamente no sólo los procesos que contribuyen a la producción artística, sino también las mismas rupturas dentro de lo que concebimos aquí como una historia social del arte en México. Por ello, en la presente investigación destaco el hecho de analizar debidamente el impacto que tuvo el desarrollo de las vanguardias —particularmente el Estridentismo— para comprender no sólo el presente del arte contemporáneo en México, sino en sí el futuro de las vanguardias, de las pautas políticas que se resguardan en cada aventura estética.

En el siguiente capítulo trataré con mayor profundidad el tema de la vanguardia y las diversas corrientes artísticas originadas en México a lo largo del siglo XX. Si bien he mencionado el efecto que la política y la vanguardia tiene dentro de la producción artística contemporánea, en el siguiente capítulo me detendré para analizar desde el análisis sociológico el valor no solamente histórico, que es evidente, sino también la impronta que el contexto y los procesos sociopolíticos sostienen tanto en la producción como en las condiciones internas y morfológicas de campo artístico mexicano.

### **3. HORIZONTES HISTÓRICOS EN MÉXICO DESDE LA MIRADA SOCIOLÓGICA**

Hablar del recorrido histórico del arte en México nos convoca a realizar un análisis sobre los procesos sociales que sirvieron de marco —y en muchos momentos de detonante— para la creación de diversos movimientos artísticos que acompañaron el desarrollo político de nuestro país durante el siglo XX y las primeras dos décadas del presente. Si bien es cierto que algunas piezas no representan directamente las demandas de los diversos procesos sociales con los que México forjó su proyecto de nación, como lo fue la propia Revolución Mexicana y otros procesos bélicos derivados —tales como las luchas encaminadas al reparto agrario, la Guerra Cristera o las luchas por derechos sindicales—, en otros casos resulta evidente el hecho social de que la vanguardia y los diversos procesos artísticos articulados durante el siglo XX conformaron rupturas y revoluciones estéticas que sostienen una praxis política desde el campo artístico mexicano.

El tratamiento sociológico que se despliega a lo largo del presente capítulo sostiene la importancia de revisar de manera profunda el contexto histórico sobre el cual ha sido forjado el presente y futuro de las artes en la Ciudad de México. Como lo he admitido en los capítulos anteriores, la propuesta metodológica de la sociología del Arte que desarrollo en la presente investigación denota la importancia del contexto sobre el que se inscribe, así como el propio análisis histórico: aun cuando se trate del contexto contemporáneo, en los procesos artísticos resulta imperante revisar concretamente las propuestas estéticas del pasado y lograr las oportunas correspondencias con el contexto social incluso del presente. Al mismo tiempo, resulta necesaria la aplicación y creación de categorías que ayuden a analizar de manera rigurosa no sólo las influencias estéticas del momento en que aparecieron diversos grupos, sino también la conformación de una

tipología capaz de evidenciar a los actores, así como sus prácticas y procesos estéticos<sup>26</sup> implicados en el modo de producción del campo artístico.

A lo largo de la investigación que nutre la presente tesis, he registrado el hecho de que en el arte existe un retorno de lo político<sup>27</sup>, que no es sino la inmanencia histórica de la lucha social que se abre camino bajo sus propias condiciones en el acontecer de la primera década del siglo XXI. Particularmente, más que reconocer que existe un principio de emergencia por las condiciones que la precarización de la vida, la existencia de un registro necropolítico desde la mirada de Achille Mbembe<sup>28</sup> y el impacto que las prácticas mercantiles recrean dentro de la vida social, resulta igualmente necesario analizar las diversas prácticas que se generan como fenómenos y que funcionan como un mecanismo de lucha, es decir que desatan y/o cuestionan una política.<sup>29</sup> Es ahí donde el fenómeno artístico no solamente sigue vigente dentro de esta discusión, como lo veremos a lo largo de los siguientes capítulos, sino que metodológicamente resulta necesario advertir el hecho de que diversas piezas han sido el detonante para que se gesten la lucha simbólica, al mismo tiempo que han servido como dispositivos para visibilizar dentro del campo artístico los mecanismos que se integran a dicha praxis. Por lo que develar las diversas negociaciones, rupturas y condiciones que al interior del campo se han gestado desde la existencia del

---

<sup>26</sup> Destaco la categoría de proceso estético como aquella donde sea visible la implicación y reconocimiento de lo estético.

<sup>27</sup> En ese sentido realizo una diferencia conceptual entre lo político y la política, entendiendo al primero como el espacio donde se dan lugar la diversidad de luchas y discursos que marcan una diferencia dentro de lo que registro de manera institucional como la política. La política la comprendo como la dimensión institucionalizada y que se desprende de una tradición occidental cuya labor se torna necesaria para regular las relaciones sociales, así como procurar el orden social e institucional que sustenta la figura del Estado.

<sup>28</sup> En su ensayo *Necropolítica*, Mbembe reflexiona sobre las formas en que a lo largo de la historia, occidente ha establecido un Estado de terror a partir de una política de muerte donde se reconfiguran las relaciones focalizadas desde la noción clásica de biopoder, para lo cual, como él mismo argumenta, resulta insuficiente para reflexionar las formas contemporáneas de sumisión de la vida ante la muerte. (Mbembe, 2011)

<sup>29</sup> En ese sentido las prácticas culturales visibilizan la huella que el espectro político deja dentro de la vida cotidiana como lo he analizado anteriormente en mi tesis de maestría (Camacho Navarrete, 2011).

estridentismo hasta la polémica pieza de Gabriel Orozco, que lleva como título *Oroxxo*<sup>30</sup> supone un trabajo sociológico.

En ese sentido, propongo revisar las diversas apuestas artísticas que desplegaré a lo largo de los siguientes capítulos de manera que sirvan no solamente como registros históricos —aunque lo son y desde luego funcionan como herramientas de análisis— sino que la propuesta metodológica plantea una lectura que nos permita incidir en el concepto de marca e intersticio, en la huella misma que resulta ser un concepto que para el contexto mexicano significa mucho, sobre todo el desarrollo del discurso político contemporáneo donde los diversos sucesos que devienen de la mencionada necropolítica advierten un Estado que propone su legitimidad a partir del uso de la violencia y que en este mismo proceso pone en duda la idea de soberanía, legalidad y democracia, como lo argumenta Susan Buck –Morss:

En resumen, la naturaleza clasista del estado puede explicar su violencia, pero no su legitimidad. La naturaleza democrática del estado puede explicar su legitimidad, pero no su violencia. Si se rechaza la crítica marxista y se intenta redimir al estado violento mediante la teoría liberal-demócrata apelando para ello a la legalidad de la soberanía popular, entonces nos enfrentamos al problema por el cual, en el caso de

---

<sup>30</sup> El 8 de febrero del presente año, el artista Gabriel Orozco inauguró la instalación *Oroxxo* dentro de la cual se dio a la tarea de intervenir 300 piezas, todos productos de consumo cotidiano vendidos en los locales comerciales Oxxo, propiedad de FEMSA (Fomento Empresarial Mexicano S.A.) con los círculos que el artista ha utilizado desde los años noventa. La acción fue concebida con el fin de visibilizar las formas en que opera el mercado, tanto artístico como el de productos domésticos, en el colapso y al mismo tiempo, expansión del mundo capitalista. Tal yuxtaposición de valores, mercancías y espacios, ya que la instalación —propiamente el local comercial fue instalado dentro de la propia galería Kurimanzutto— propone una lectura de las lógicas de mercado y consumo de mercancías que aun cuando corresponden a esferas y/o campos cuyos valores simbólicos son diametralmente distintos, los símbolos con los que interviene Orozco los paquetes de chocolates y condones funcionan como dispositivo de visualización sobre la manera en que ambos tipos de mercancías obedecen a las lógicas de trabajo y plus valor, por lo que quedan unidas por el propio sistema capitalista y en la esfera de la vida social quedan diluidas, como él mismo artista lo reflexiona: “En el caso de Oxxo me interesó por la particularidad como fenómeno en nuestro paisaje, cómo se ha convertido en un lugar común de nuestro lenguaje (...) y asimismo las cosas que contiene el Oxxo. Es un contenedor de varias marcas y a la hora de estar interviniendo cada uno de los logos, no estoy criticándolo, sino que es una manera de insertar una visión más abstracta para poder leerlo de nuevo. Y ahí estamos revisando el significado del producto, su procedencia, la memoria de ese producto en nuestro cuerpo, en nuestra historia a nivel social”. C.f. “Arte, conveniencia y consumo” (Ampudia, 2017).

que la soberanía popular hiciera uso de la violencia contra una manifestación masiva de la voluntad popular, se hace cuestionable si la ley que la soberanía mantiene es en sí misma legítima. Cuando la soberanía democrática *se enfrenta* al pueblo con toda la violencia que monopoliza como la encarnación legítima *del* pueblo, está, de hecho, dando fe de su *no*-identidad con el pueblo. Por ello, el intento de resolver la contradicción entre la soberanía popular y la violencia del estado recurriendo a la concepción de la ley aparece atrapada en un círculo vicioso. Y el efecto de este aspecto circular es el de socavar la misma posibilidad de establecer la distinción entre lo legal y lo ilegal (Buck-Morss, 2004: 29).

Por lo que será legítima cualquier forma de violencia que logre restablecer los mecanismos de praxis política que el Estado imponga, incluyendo las normas y condiciones económicas que se integran al programa político. Son mecanismos utilizados para salvaguardar la democracia —como lo he analizado en el capítulo 2— y que advierten el hecho de que incluso la disolución de cuerpos e identidades son prácticas necesarias para resolver las controversias y problemas que ponen en duda el aparato estatal.

Prácticamente, el siglo XX ve la luz en un país que discute su forma de gobierno tras una dictadura porfirista. Ante el apremio de los grupos políticos en busca de un modelo democrático, donde cada parte buscaba la restitución de sus intereses, la lucha armada reprodujo dentro de la memoria un tipo de pacto donde la alternancia política hace uso de la violencia, práctica que se considera como una manera legítima de sostener el proyecto de nación. Como lo veremos en los puntos 3.1 y 3.2, a lo largo del siglo XX, dicho proyecto sostenido sobre la estructura de la denominada “Familia Revolucionaria” condicionó su eficacia a través de prácticas de legitimación de la violencia y de diversos mecanismos que fueron insertados dentro del imaginario<sup>31</sup> y que formaron parte de los discursos que sustentan el uso de la fuerza pública.

---

<sup>31</sup> Ya desde el capítulo anterior advertí sobre la condición de la construcción de procesos colectivos que construyen narrativas y condiciones simbólicas que pueden incluso desarrollar identidades. En ese sentido, la imaginación simbólica como la denomina Gilbert Durand, repasa en la forma en que la

Como lo analiza Eric Zolov, el concepto de Familia Revolucionaria funcionó como una metáfora adecuada para concretar una maquinaria ideológica capaz de sustentar la tan deseada estabilidad política. Esto permitió la creación de un mito lo suficientemente fuerte para desdibujar de la memoria histórica las fracturas e incluso los fracasos observados durante proceso de la lucha armada. La entonces “unidad revolucionaria”, bautizada por Plutarco Elías Calles en 1929, formuló a través de la fundación del Partido Nacional Revolucionario el proyecto de centralizar la organización política y, de igual forma, solucionar las evidentes divisiones y malestares sobrevivientes de la propia Revolución a partir de la movilidad política, misma que propondría básicamente el dejar las armas para dar paso a un sistema de burocratización política, es decir, un modelo lo suficientemente sofisticado para alcanzar dicha estabilidad. Ya en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas la eficacia de la metáfora sería conjurada con las demandas revolucionarias que habían quedado rezagadas. Es así como durante el cardenismo, los procesos de estatización en realidad sostenían un

---

conciencia desarrolla dos formas de representarse el mundo, una de forma directa que se presenta ante los sentidos y otra indirecta que aunque el objeto no puede “presentarse” de manera sensible a través de la sensibilidad resulta posible crear una imagen de aquello no palpable, incluso velado. Podemos hablar de una unidad polisémica abstracta que es atravesada por el lenguaje, donde el símbolo básicamente determina el sentido de esta conciencia que se torna colectiva y que, recurriendo al concepto de Ernest Cassirer, construye la pregnancia simbólica, —misma que llama a la acción de relacionar una situación, objeto o imagen con uno o muchos sentidos y que deviene principio de representación— para constituir desde la percepción social el inconsciente colectivo. De acuerdo al programa de la presente investigación donde la ciudad se muestra como escenario, recurro en ese sentido al análisis de Armando Silva sobre la construcción simbólica de la ciudad y sus imaginarios “bien puede aceptarse que en la percepción de la ciudad hay un proceso de selección y reconocimiento que va construyendo ese objeto simbólico llamado ciudad; y que en todo símbolo o simbolismo subsiste un componente imaginario. [...] Según lo dicho, podrá comprenderse que el corte imaginario que propongo en el estudio de la ciudad nos conduce a un enfrentamiento distinto en su mecánica perceptiva. Estamos ante eventos apenas textualizados y son más bien patrimonio de estructuras implícitas de intercomunicación. Sostengo, pues, lo siguiente: la percepción imaginaria corresponde a un nivel superior de percepción. Esto significa que en este punto ya hemos pasado por dos instancias anteriores. Primera, la percepción como registro visual, en caso de ver una imagen para su estudio, con independencia de su eventual observador, y en segunda, en cuanto a estudiar la imagen según las marcas de lectura, puntos de vista, que ha previsto su ejecutor material (o en otros niveles su enunciador), o en el sentido de estudiar la imagen según el patrimonio cultural implícito en la imagen. Pero cuando hablo de la percepción imaginaria lo hago ya no en tanto que sea “verdadera” o no su percepción; tampoco en cuanto sea o no un mensaje previsto por su enunciador, sino en la medida en que su percepción, digamos inconsciente, es afectada por los cruces fantasiosos de su construcción social y recae sobre ciudadanos reales de la urbe” (Silva, 1992: 86-93).

modelo de desarrollo de capitalismo mixto donde si bien fueron nacionalizados los recursos, el modelo igualmente permitía la inversión extranjera (Zolov, 2002: XIV-XV).

Puedo afirmar el hecho de que producir una imagen es ya una acción política, como bien lo visibilizó la Familia Revolucionaria cuando estableció dentro del imaginario improntas tanto de los mitos de grandeza del pasado mexicano, como de las formas de unión y reconstrucción nacional. Básicamente propuso una hegemonía cultural cimentada por el mencionado desarrollo estabilizador y, desde luego, la reescritura de la memoria histórica que sirvió como dispositivo para institucionalizar la experiencia posrevolucionaria (XVI). Sin embargo, la verdadera eficacia de dicha metáfora radica no en lo que expone, —la reconstrucción de la nación, el alcance del progreso y desarrollo económicos e incluso la estabilidad por encima de otras naciones de América Latina— sino en lo que oculta, es decir la existencia del enemigo. Buck-Morss lo analiza como el momento en que se produce una trampa ideológica en la constitución de la soberanía “democrática”, es decir constituida por el pueblo, la cual no es tal hasta ser condicionada por el soberano, mismo que puede exponer como enemigo al mismo pueblo:

Se dice que los intereses del pueblo se reflejan de forma inmediata y transparente en representante soberano quien, por consiguiente, tiene el poder absoluto. Pero la trampa ideológica de este razonamiento es que el colectivo del «pueblo» que supuestamente constituye la soberanía democrática, no existe hasta que dicha soberanía está constituida. No hay colectivo hasta que el soberano «democrático» —precisamente en el acto del nombramiento del enemigo común— crea dicho colectivo. Posteriormente, cualquier tipo de recusación popular de la legitimidad del soberano puede ser definido como un acto enemigo, por lo que se deduce que el derecho legítimo del soberano a revindicar el monopolio de la violencia no puede ser otorgado por el pueblo, así como que este poder no es ni puede ser nunca democrático. El derecho a revindicar el monopolio de la violencia es, en sí mismo, el acto de legitimación



sobre el cual depende la existencia del pueblo, y no viceversa. (Buck-Morss, 2004: 30-31)

La clave para comprender las palabras de Buck-Morss dentro del Estado pétreo será la forma en cómo opera el uso de la violencia simbólica desde el discurso de la Familia Revolucionaria, el cual expone que todo aquel ciudadano que esté en desacuerdo será un enemigo de la nación sobre el cual caerá el peso de las armas —el monopolio de la violencia— de manera, incluso, constitucional.

Como lo expondré a lo largo del presente capítulo, la manera en que diversas prácticas surgen desde el “pueblo” visibilizan tales mecanismos de instauración del imaginario político,<sup>32</sup> ya que de manera consciente son puestos en duda. Tales prácticas son originadas desde el arte y encarnarán desde la visión de la soberanía democrática un cuerpo político enemigo. Es ahí donde el concepto de vanguardia opera como un espacio emergente desde el cual se generan mecanismos de supresión, por un lado, del hartazgo de la propia violencia experimentada en la Revolución —como se observa en el caso de los Estridentistas—, y después, de los grupos que acompañarán los desacatos gestados desde la unidad popular —como el Movimiento Ferrocarrilero de 1957, la matanza estudiantil del Tlatelolco en 1968, o la propia Guerra Sucia— a través de su producción, misma que, incluso al interior del campo artístico, generó rupturas, negociaciones desde la estética, pero también desde los condicionamientos políticos e incluso más adelante económicos. Es posible advertir que después de la Revolución, en la Ciudad de México uno de los espacios de lucha política y de generación de mecanismos de restitución de memoria será el propio campo artístico.

---

<sup>32</sup> Susan Buck-Morss identifica este concepto como un “campo concreto y visual en el cual los actores políticos son colocados” (31).

Dicho análisis trae como consecuencia establecer las correspondencias debidas entre la vanguardia política y la vanguardia artística de inicios del siglo XX<sup>33</sup> y la manera en que dichos episodios concretan las bases para la comprensión de la vida social contemporánea. Como lo analiza Hal Foster, el regreso de la vanguardia hace que ésta retorne hacia el futuro y constituya un halo de innovación dentro del presente en las artes (Foster, 2001:VIII). No obstante, el continente sociológico se encuentra expresamente en el sentido de ver cómo ese retorno tienen una resonancia en el desarrollo del campo artístico, así como en el resto de las esferas de la vida social. Como lo he expuesto en el capítulo 1, el arte no solamente debe verse como un elemento externo sin implicación alguna de dentro de los problemas políticos, las consideraciones económicas o las propias emergencias que estallan desde el centro de la vida social, el arte en sí mismo puede ser un elemento lucha o desatar espacios de praxis política.

---

<sup>33</sup> Como lo veremos más adelante, el estudio de ambos supone crear un análisis cuya profundidad nos permita crear los debidos puentes entre el contexto socio histórico, la dimensión cultural y la producción artística, de ahí que exista una distinción morfológica. Sin embargo, en la acción de unir ambas distinciones obtendremos un panorama general del contexto y la producción como lo admite Quiroz: “Las vanguardias artísticas y políticas han sido tradicionalmente tratadas como fenómenos sociales separados. La estética social, los historiadores sociales, los sociólogos de la política y los propios politólogos han hecho lo mismo en torno a las vanguardias políticas. Las revoluciones sociales del amanecer del siglo XX, mostraron varios ejemplos de confluencias entre las vanguardias artísticas y políticas, entre el arte y los movimientos sociales. Durante el siglo XX la relación fue compleja y sus primeros despuntes se dieron en contextos revolucionarios. Más allá de las historias y leyendas posteriores, resultado de posturas que extrapolaban esas relaciones, como plantea Susan Buck-Morss “pocos se han metido en este punto de convergencia temporal de las vanguardias políticas (*avant gardes*) y cultural con objeto de volver a pensar sobre el arte y la política en un medio revolucionario” y discurrir sobre “el abrazo antagonista del arte y la política [...] —los panoramas repetitivos en los que el arte sucumbe a la política o bien a la política embellecida como arte— liberando a ambos para relacionarlos el uno al otro en forma diferente” En su momento los propios protagonistas no eran conscientes de la diferencia entre formar parte de las vanguardias políticas o de las artísticas. Militantes políticos y artistas se relacionaron coyunturalmente, mediante encuentros tersos y en ocasiones tensos; permanentes, coyunturales y efímeros; complementándose y en ocasiones excluyéndose. Aunque, como añade la autora, “el tiempo de la vanguardia (*avant garde*) cultural [vanguardia artística] no es el mismo que el del partido de vanguardia (*vanguard*) [vanguardia política]”; durante periodos de efervescencia social la política se instala en el imaginario del artista y, en determinadas situaciones, convive con su quehacer creativo. En otros momentos esa compleja relación se rompe y el artista separa el arte de la política. También hay estadios históricos donde algunos artistas privilegian la política por encima de su labor creativa, como fue el caso del Dr. Atl” (Quiroz, 2017: 88-89).

Si pensamos en el hecho de que en la última década, según cifras oficiales, son más de 30 mil ciudadanos desaparecidos por alguna práctica de violencia generada por el propio Estado o por algún grupo de violencia de organizada —como bien se percibe en el caso de los múltiples feminicidios perpetrados prácticamente en todo el territorio nacional, los diversos hallazgos de fosas encontrados prácticamente a lo largo de todo el país o, desde luego, el caso de los 43 estudiantes normalistas de Ayotzinapa desaparecidos el 23 de septiembre de 2014 en Iguala<sup>34</sup>—, no resulta extraño observar una resonancia inmediata en la producción de diversos artistas y colectivos que integran desde diversas posiciones el campo artístico contemporáneo de la Ciudad de México. Pero, ¿cómo leer los mecanismos de lucha política en un campo mediado por la lógica de mercado? ¿Existe lucha cuando el mercado sostiene la producción? ¿Cómo se sostiene la vanguardia dentro de las reglas que marcan los paralelismos de la política cultural que propone el Estado, el mercado y las propias reglas internas del campo?

Como lo veremos más adelante en el capítulo 4, aun en su función de uso como mercancía, cada pieza devela un capital simbólico que sobrepasa incluso el factor<sup>35</sup> a partir del cual el artista vende su obra. Desde las formas de representación que la obra propone, resulta posible repensar la condición del trabajo en el arte desde y más allá de la lectura marxista clásica.

A lo largo de la investigación he podido tener un acercamiento que me ha permitido sostener la siguiente tesis: al igual que otros campos, el arte sostiene la conexión con el resto de los elementos que constituyen el desarrollo de las sociedades, sin dejar de construir sus propias reglas, sus espacios, discursos y saberes de manera tan eficaz que es capaz de condicionar incluso a sus propios actores o a aquellos noveles

---

<sup>34</sup> Tales hechos confrontan no solamente la manera en que advertimos el hecho social, sino las formas de relación/exclusión entre actores, prácticas y representaciones sociales.

<sup>35</sup> Medida económica utilizada para tasar la obra de arte entre el convenio artista/galerista. (Información obtenida de la plática con el artista mexicano Christian Becerra, Ciudad de México, 25/03/17).

que comienzan a abrirse un espacio dentro del complejo entramado del campo. En este caso, la diferenciación, —tanto jerárquica, como de géneros— establece maneras de comprender el valor simbólico y económica al interior y exterior del campo, como lo expone Bourdieu en la siguiente cita:

Por otra parte, a medida que el campo va ganando autonomía y va imponiendo su propia lógica, estos géneros se diferencian también, y cada vez con mayor nitidez, en función del crédito propiamente simbólico que poseen y confieren y que tiende a variar en razón inversa al beneficio económico: el crédito atribuido a la práctica cultural atiende en efecto a menguar con el volumen y sobre todo con la dispersión social del público y eso porque el valor del crédito de reconocimiento que proporciona la consumición decrece cuando decrece la competencia específica que se le reconoce al consumidor y tiende incluso a cambiar de signo cuando ésta desciende por debajo de un umbral determinado (Bourdieu, 2005: 178).

No sólo eso, sino que sostiene un flujo económico lo suficientemente fuerte para mantenerse en los mercados internacionales, aun cuando las economías se encuentren a la baja o tengan descabros, como sucedió el 15 de septiembre de 2008 con la multimillonaria venta de obras de Damien Hirst efectuada por Sotheby's en Londres, el mismo día que Lehman Brothers se declarará en quiebra.<sup>36</sup> Por ello, resulta preciso anotar para el caso mexicano la importancia de la existencia de un mercado del arte, que aun cuando se encuentra controlado todavía bajo las formas provistas por una comunidad en vías de desarrollo, resulta igualmente cierto el impacto que el arte mexicano ha tenido desde la firma del TLC a la fecha, siendo éste capaz de elaborar una

---

<sup>36</sup> La venta denominada como “Beautiful Inside My Head Forever” resultaba ser una verdadera apuesta, ya que se vendían piezas directamente traídas del estudio de Hirst —denominadas como primarias, es decir que nunca han salido del estudio y que en el mercado del primer mundo regularmente sólo se venden para recaudar fondos para obras de caridad y que son donadas por los mismos artistas— y que constituían un tipo de muestra, más que una venta donde cabe resaltar que se vendió el 97% de los 223 lotes de obra en 24 horas, del cual 74% de los lotes fue comprado con capital ruso. Recaudó 111 millones de libras, es decir 198 millones de dólares y desde luego expandió el mercado. Recuperado de <https://www.economist.com/node/16990811>).

serie de estrategias económicas que soportan el lugar que se le quiere dar a nuestro país en un plano internacional.

Desde luego, soy absolutamente consciente del hecho de que nos interesa analizar el fenómeno de manera profunda, sin que esto signifique hacerlo de manera aislada, incluso de su espacio de articulación.<sup>37</sup> En todo caso, —tal como lo he mencionado en otros momentos—, la presente intenta dar cuenta de la construcción de un sistema de análisis capaz de construir sus propias herramientas a partir del diálogo con el objeto y sus propias formas de permeabilidad que le conceden un traslado de ciertas estrategias metodológicas, pero también de reconocimiento perceptual hacia la condición sensible de los objetos, actores y prácticas de representación, incluso de consumo, como lo veremos en el caso del proceso de creación y el alcance que la imaginación logra en la activación de discursos políticos encontrados en diversas propuestas artísticas como lo veremos en los puntos 3.2 y 3.3.

El desplazamiento de estos procesos se crea por el hecho de que dentro de ellos son proyectados una serie de capitales simbólicos, así como un espacio histórico determinado, por lo que reflexiono sobre la riqueza que el fenómeno destaca para el análisis sociológico. En ese sentido, vale la pena abrir el análisis desde la condición simbólica del capital, como lo analiza Georg Simmel, así como desde los mecanismos que desarrollan estrategias de lucha —e incluso de violencia— simbólica en la conformación del imaginario político.

La sociología del arte plantea una necesidad transdisciplinaria que, como hemos advertido, adquiere relevancia de acuerdo a las características del fenómeno artístico. El

---

<sup>37</sup> Aunque la presente investigación sostiene la profunda necesidad de revisar el quehacer de la sociología, así como la creación de diseños y sistemas de análisis que insistan en un diálogo continuo con otras disciplinas, en algunos momentos será necesario analizar a la obra dentro de sus propias formas de producción, así como los demás elementos del campo, como lo son el mercado artístico, el cual dentro del trabajo de campo fue estudiado a través de las visitas a las ediciones 2016 y 2018 de Zona Maco, así como el circuito emergente de galerías situadas en la ciudad de México.

enriquecimiento que otorgan otras disciplinas como la Estética, la Filosofía Política, la Antropología y la Historia del Arte propone no sólo abrir paradigmas, sino el pleno fortalecimiento epistemológico que el objeto nos reclama. De igual forma, el diseño metodológico quedará necesariamente trastocado por las influencias no sólo de otros ámbitos disciplinares, sino porque las diversas piezas analizadas en la presente investigación sostienen, dentro de su propuesta plástica, cruces incluso con nuestra disciplina, como es el caso del trabajo de los grupos conformados en las décadas de los sesenta y setenta, como Grupo Proceso Pentágono, No grupo o, de manera contemporánea, los procesos desarrollados en las obras de las artistas mexicanas Mónica Mayer, Teresa Margolles o Mariana Arteaga, quienes elaboran para sus propios procesos artísticos herramientas metodológicas cercanas a las que desde la disciplina sociológica elaboramos y utilizamos en los debidos trabajos de campo.

Resulta comprensible que aún exista reticencia para analizar y reflexionar sobre los aportes que los elementos de carácter simbólico pueden dar hacia una investigación sobre sociología del Arte, sobre todo por la condición objetiva que nuestra disciplina reclama, sin embargo, la trama política sobre la que se teje la producción del arte moderno y contemporáneo condiciona a analizar de manera profunda, y en un ejercicio casi micro sociológico, las condiciones técnicas de la obra —formatos, influencias, técnicas— para comprender de manera profunda el contexto en el que se desarrollan tales procesos.

Como lo hemos analizado, al enunciar la condición política de la vida social no sugiero el análisis de obras y artistas que sostengan una estructura de fetichismo político, lo que convierte a las propuestas artísticas en utilitaristas sin más. La propuesta trata de observar las relaciones sociales constituidas al interior del campo, así como ubicar los procesos artísticos dentro del marco de procesos sociales de la época. En ese

sentido, el análisis que se ofrece en el presente capítulo sobre algunos grupos y talleres surgidos durante el siglo XX tiene la intención de profundizar sobre las prácticas que los diversos actores establecieron como estrategias de fuerza y apoyo político hacia los diversos movimientos sociales que surgieron en el siglo pasado y cuyas demandas no son sino vacíos que la propia Revolución Mexicana no resolvió para el grueso de la población.

A partir de este capítulo, el concepto de vanguardia funciona como una herramienta conceptual dentro del régimen de visibilidad de las piezas producidas desde el inicio del siglo pasado. Por lo anterior, se pretende un diálogo donde el concepto funcione como articulador del propio contexto social, en resonancia con las prácticas y demandas que en él se sustentan. Es cierto que si el concepto no es utilizado de manera objetiva —incluso como una marca de registro histórico a partir del cual se establecieron relaciones sociales, así como estéticas subversivas presentes en la producción contemporánea— en ocasiones puede velar, no sólo dichas relaciones, sino su carácter objetivo como lo argumenta Néstor García Canclini.<sup>38</sup> Es por eso que dentro de la investigación documental que sustenta el presente capítulo he tomado como eje para la construcción del contexto social del arte en México durante el siglo XX la ubicación del fenómeno social dentro de la estructura social, aspecto por el cual ha resultado útil la constante referencia del campo artístico el cual se desprende de las relaciones y especialidad en la cual se sitúa. Por ello, se ofrece una mirada sobre cómo la ciudad de México ha funcionado como un espacio de permanente producción simbólica. Dentro de este orden simbólico, al mismo tiempo se visibilizan procesos y espacios de autonomía respecto al propio orden institucional, incluyendo los referidos por la política cultural propuesta por el Estado.

---

<sup>38</sup> De acuerdo a Canclini, “si no se parte de un recorte de la realidad efectuado según las relaciones y las jerarquías entre los fenómenos”, muchas veces la vanguardia puede intervenir en el carácter objetivo de las investigaciones sociológicas, por el peso “romántico de las ideologías” (Canclini, 2001: 48).

Si bien los conceptos y nomenclaturas utilizados en la sociología no se proponen analizar el valor profundo de la obra, como evidentemente ocurre en la historia del arte o la estética, las cuáles llevan un registro técnico más que teórico, para organizar y ordenar temporalmente a las obras de arte. En nuestra disciplina, ciertas condiciones de carácter técnico en cuanto al análisis de las obras ayudan a comprender el nivel de producción, así como las relaciones que se desencadenan en torno a ciertas estéticas o procesos artísticos. La discusión central se presenta en el hecho de que en la presente investigación la mirada sociológica —dentro de su marco metodológico y tras un proceso arduo de exploración— repara en profundizar sobre los aspectos simbólicos de la obra en relación con los procesos concebidos dentro del contexto desde el cual emerge la creación. En dichos procesos intervienen directamente las relaciones del tipo económico, político e incluso afectivo —como se observa en el caso de las llamadas comunidades emocionales por Michel Maffesoli— con el fin de abordar el objeto de estudio.

El presente capítulo no desea sofocar el peso de la historia dentro de la producción artística, ni mucho menos en la riqueza de la experiencia estética. Sin embargo el propósito no se centra en mostrar una historia social del arte, por el contrario, el objetivo se centra en proponer el uso de las herramientas en el caso de la investigación documental sobre un hecho histórico como fue la vanguardia artística en el México del siglo XX, así como situar las bases de las relaciones, negociaciones y estructuras morfológicas dentro de la conformación de los campos, así como la resignificación de procesos que sustentaran —de acuerdo a la investigación realizada en torno al arte contemporáneo en la Ciudad de México— las debidas correspondencias no sólo históricas, sino del propio quehacer artístico como sustento de la formación de relaciones sociales en la vida contemporánea de la Ciudad de México, mismas que



como lo he destacado en el capítulo anterior, a través de las prácticas intervienen en el tejido político de la urbe.

### **3.1 Para una comprensión sociológica del nacimiento de la vanguardia en México**

Una de las primeras cosas que sostiene la discusión sobre la importancia de lo político en el arte mexicano moderno y contemporáneo supone la comprensión de los procesos que dieron cabida a rupturas —en el sentido estricto del concepto— tanto estéticas, como también de regímenes y discursos provenientes de la política cultural del Estado. En ese sentido vanguardia y revolución revelan dentro de mi análisis una cohesión de fuerzas políticas que al mismo tiempo, se mezclan definitivamente con las búsquedas —estéticas y políticas— que los diversos artistas y grupos consumaron dentro de su producción. No obstante, resulta preciso tener en cuenta que no todos los fenómenos que se desatan en la vida social tienen una resonancia directa dentro de la producción artística, por ello el quehacer de la sociología debe de tener claro sus objetivos de cara a la producción artística como lo establece García Canclini:

Sabemos que no todo lo que existe en la estructura social influye sobre el campo artístico, menos aún en sociedades altamente especializadas donde cada práctica profesional se relaciona sólo con un pequeño sector de la totalidad social. Luego, debemos distinguir dentro de la sociedad qué aspectos cumplen el papel de condiciones de producción del arte, y demostrar que tales condicionamientos dejaron huellas en las obras. Precisamos para eso una teoría social capaz de dar cuenta de la ubicación del arte en el tejido de las relaciones sociales, de su especificidad respecto de otras prácticas. (García, 2001: 50)

Con el fin de obtener una investigación objetivo, en el caso específico de la presente será preciso analizar la manera en que las relaciones configuradas en torno a la instauración de nuevos procesos artísticos —como lo veremos en el caso de la creación de manifiestos y revistas en el caso del estridentismo y de conformación de grupos y

sindicatos artísticos que tuvieron en cuenta a la revolución y a las luchas sociales— representaron desde el siglo pasado un cambio en la estructura del campo artístico. Esas relaciones y procesos mismo sugieren una redefinición social del arte como proceso vital, fenómeno social, dispositivo de lucha y finalmente como mercancía.

En ese sentido, podemos reflexionar sobre el hecho de cómo funciona la condición del tiempo en función de la revolución y la vanguardia. A partir de este momento será necesario comprender que existe una separación en la lectura ofrecida por la presente tesis entre vanguardia política y vanguardia artística. Históricamente, ambos fenómenos han sido estudiados de manera separada, sin embargo, a partir del análisis de la sociología del arte, resulta pertinente analizar ambos fenómenos dentro de una misma línea, con el fin de obtener correspondencias entre la producción artística y nuestro contexto. El quehacer que en este caso se propone la sociología es promover enfoques que logren comprender debidamente estos fenómenos en relación con todas las partes que lo constituyen como lo analiza Quiroz:

Este acercamiento a las vanguardias artísticas y políticas, sus orígenes, relaciones y límites conceptuales, intenta salir de los tradicionales y generalmente separados campos del arte, la sociología y la ciencia política. La aproximación busca, además de enmarcar y proporcionar los antecedentes socio-históricos de algunas situaciones donde los artistas actuaron como vanguardias artísticas o políticas, establecen sus respectivas características, demandas y logros mediatos e inmediatos. El arte, la sociología y la política se relacionan y se mezclan tanto como la realidad de los propios fenómenos sociales, políticos y artísticos; estos últimos parten de una dimensión cultural e individual enmarcada dentro de contextos sociales y políticos que influyen en el quehacer creativo, a la vez que éste, en determinadas situaciones, influye en el contexto sociopolítico que lo rodea (Quiroz, 2017: 90).

Mientras que en la primera la condición del tiempo futuro opera a favor de la revolución donde el poder ha sido legitimado por los propios poderes soberanos que buscan llevar el bienestar del pueblo, la segunda ofrece una mirada hacia el tiempo

futuro que dota de un espacio para la imaginación —aspecto que tiene una lectura como utopía— con el fin de que la producción artística logre no sólo discutir las condiciones y estamentos centrales que rigen la vida del pueblo, sino logrará superar la escisión entre el arte y la vida a partir de un despliegue de propuestas encaminadas a superar el propio tiempo de la revolución institucional. Por lo que propongo comprender el peso del imaginario político que a lo largo del siglo XX será la clave para comprender las acciones que desde el arte se leen incluso como prácticas de lucha y de ruptura con los regímenes tanto políticos como aquellos que detentan el poder dentro del propio campo artístico.

Para el caso de México, tales condiciones marcan un punto de partida desde la Revolución como la fórmula para concretar un proyecto de nación capaz de crear sus propias relaciones, productos y prácticas a favor de sus ideales, en sí del imaginario que en nuestro país operó a partir de la Familia Revolucionaria y la constitución de un partido único. No resulta gratuito comprender que los grupos tanto de facciones políticas contrarias, como aquellos pertenecientes a grupos y colectivos artísticos encarnaran la idea incluso de enemigos políticos que podían poner en riesgo dicho imaginario. Al respecto, vale la pena evaluar la diferencia de imaginario político mexicano con relación a la vanguardia política, ya que como lo he analizado en la introducción del presente capítulo, la estructura económica mixta, donde la estatización de la industria se conjuntó con la entrada de inversión extranjera, puso a México como uno de los países de América Latina con mayor estabilidad política.<sup>39</sup> El efecto casi inmediato fue el sustento para generar las bases de un desarrollo económico que le permitió concretar por un lado, el proyecto urbano que de manera eficaz constituyó dentro del propio imaginario una muestra del éxito que el partido había logrado en

---

<sup>39</sup> Recordemos el hecho de que países como Argentina y Brasil sostuvieron una fuerte inestabilidad política durante todo el siglo XX, historia que incluye golpes militares que determinaron una ruptura social.

términos de modernidad y desarrollo. El segundo efecto significativo fue la ampliación de la clase media que aceptaba la existencia de dicha estructura de gobierno —incluso a nivel internacional— y que era incapaz de cuestionarla.<sup>40</sup>

Particularmente las décadas de los cincuenta y sesenta profundizan la condición de una crisis de autoridad sumamente arraigada en la ciudad de México y sobre todo en la entonces proclamada clase media. Como lo analiza Eric Zolov, resulta igualmente importante analizar la eficacia de diversas prácticas que incluso fueron establecidas desde la industria cultural —como el caso de la música rock y el cine— y que llevaron a la construcción de una contracultura que se extendió a raíz de la propia matanza estudiantil de 1968 (Zolov, 2002:XVII). La literatura y las artes visuales fueron igualmente influenciadas, como es el caso de la Generación de la onda, o los diversos grupos que aparecieron en el campo en la década de los setenta.

De esta manera podemos afirmar el hecho de que existen articulaciones entre los diversos campos que se producen en el vida social. Las intersecciones entre las zonas de contacto se desarrollan entre un nivel de reciprocidad que logró crear un acercamiento a las diversas luchas sociales que emergieron durante el siglo XX. Para situar esta idea dentro de la cartografía de las relaciones sociales en torno al arte del siglo XX, basta con atender por principio de cuentas a los *habitus* de los artistas, así como a los niveles de poder que se establecieron dentro del campo artístico y al mismo tiempo comprender a la obra dentro de su contexto. Bourdieu lo analiza como cambios morfológicos que suscitan transformaciones en la mentalidad de los actores. Ante cada proceso se observa un nivel de respuesta de acuerdo a las transformaciones económicas, políticas y

---

<sup>40</sup> Este hecho puede verse en la manera en que los propios juegos olímpicos de 1968 lograron invisibilizar ante la mirada internacional e incluso de la propia clase media y alta de prácticamente todo el país, el sangriento desenlace de la matanza de Tlatelolco. Dentro de la vanguardia artística, este hecho quedará registrado como la manera en que se legitimó el uso de la violencia para exterminar al enemigo común aquellos que no estaban dentro del imaginario —estudiantes, campesinos, obreros—, lo que provocó una grieta dentro del tiempo histórico institucional, ya que fracturó socialmente, desde las clases trabajadoras, la idea de estabilidad.

sociales, al mismo tiempo, configura las percepciones que se tienen sobre la idea del éxito o los imaginarios elaborados a partir de la vida de los artistas y que surgen al interior y exterior del campo artístico, como lo desarrolla en la siguiente cita:

Resulta evidente en efecto, que como siempre ocurre, los factores llamados morfológicos (y particularmente los que atañen al volumen de las poblaciones en cuestión) están a su vez subordinados a condiciones sociales como, en este caso particular, el enorme prestigio de las grandes carreras de pintor o escritor [...] Estos cambios morfológicos constituyen sin duda uno de los determinantes capitales (por lo menos a título de causa permisiva) de proceso de autonomización de los campos literarios y artístico y de la transformación correlativa de la relación entre el mundo del arte y la literatura y el mundo político (Bourdieu, 2005: 90).

Dichos cambios morfológicos dan lugar a la generación de mecanismos de ejercicio de poder y de subordinaciones estructuradas que generan el emplazamiento de nuevos actores dentro de la escena. Como lo veremos en el siguiente punto, serán los artistas jóvenes quienes además de producir distintas formas de relación dentro del campo, incluso más allá del Estado, igualmente reformulen la idea no sólo de artista, sino de arte. Al mismo tiempo los cambios darán las coordenadas para articular dentro del mapa de representaciones y en sí de la producción artística, la visibilización de un arte político que seguirá transformándose hasta la aparición del arte contemporáneo en la Ciudad de México.

### **3.2 Vanguardia y Revolución: horizontes históricos en México**

Pero, ¿cómo opera la historia y el propio tiempo en la idea de revolución? En ese sentido durante el siglo XX aparecerá como el relato, que ya desde la Colonia y la guerra de Independencia, de vencedores y vencidos que integran procesos complejos para legitimar su propia narración como soberanos que llevarán a la nación hacia la prosperidad. Desde esa mirada el futuro se observa como ese continuum histórico que

cada parte desea construir, como lo analiza Buck-Morss en el caso de la Revolución rusa, ejemplo desde el que encuentro líneas que nos ayudan a visibilizar las condiciones en que se manifestaron ambas vanguardias en nuestro país:

Los milenaristas, los vanguardistas y los soñadores utópicos de todo tipo ansiaban interpretar el futuro revolucionario como propio. El bolchevismo necesitaba hablar por toda esa gente, estructurando sus deseos desde un continuum histórico que, al mismo tiempo, contenía su fuerza. En el momento de inscribirse en la narrativa temporal de la historia revolucionaria, la dimensión utópica de una amplia variedad de discursos fue limitada y reducida. [...] Los artistas vanguardistas dieron expresión a la antropología cambiada de la vida moderna en formas y en ritmos que abandonaban de manera triunfante el aparato perceptual del antiguo mundo. La Revolución Bolchevique se apropió de estos impulsos utópicos afirmándolos y canalizando su energía hacia el proyecto político. Las visiones liberalizantes se convirtieron en legitimantes, cuando las fantasías de movimiento a través del espacio se tradujeron a un movimiento temporal, reinscrito en la trayectoria histórica del tiempo revolucionario (Buck-Morss, 2004: 62-63).

El caso de México no fue la excepción en la manera en cómo algunas de las propuestas creadas desde el interior del arte de las primeras tres décadas del siglo XX fueron introducidas dentro del programa educativo del propio partido con el fin de legitimar desde el arte.<sup>41</sup> El proyecto rescata la idea de educar mediante la mirada a la población, con el fin de reconstruir una identidad, misma que incluyera dentro de sus ejes de representación el triunfo de la revolución con la alternancia de la modernidad.

---

<sup>41</sup> Al igual que Buck-Morss, para otros teóricos existe un cruce directo entre los acontecimientos políticos, incluyendo los que devienen revolución y el acontecer de nuevas imágenes derivadas de la producción artística, como lo analiza Régis Debray: “Todas las grandes conmociones populares de la historia de Occidente —desde las Cruzadas a la Revolución de la imagen y por la imagen. Irrupciones más o menos incontrolables. La Revolución francesa va acompañada de una gavilla, de un diluvio de producciones espontáneas —carteles, aguafuertes, caricaturas, piezas de loza, decoraciones, acuarelas, juegos de naipes—, pero David y sus compañeros también son requeridos por el gobierno. En 1793, el Comité de Salud Pública moviliza a pintores y escultores, hace distribuir estampas y caricaturas para alentar el espíritu público, “galvanizar al pueblo ingenuo e iletrado”. La misma fiebre de las imágenes se registra en Rusia después de 1917 (el comunismo está formado por las palabras de Marx más la electricidad de las imágenes); en París, en 1968, en las paredes y en el taller de Bellas Artes (en la actualidad estas imágenes se coleccionan) (Debray, 1994: 79).

Sin embargo, como lo veremos, la complejidad observada en las condiciones materiales e institucionales que se registran tanto en el campo artístico como dentro del Estado construyen no sólo zonas de contacto y puentes institucionales, sino también subterfugios o incluso puntos ciegos desde donde se podía —y se puede como artista— estar bajo la protección de la política cultural, vista incluso como una figura institucionalizada del mecenazgo y, al mismo tiempo, ser crítico o formular procesos de lucha y ruptura política alrededor de ese tiempo revolucionario institucional, como se verá en el caso del Estridentismo, el colectivo 30-30 y los grupos después de la segunda década del siglo XX.

El objetivo de mostrar la manera en que la vanguardia política y la vanguardia artística formulan tramas de continuidad en el arte contemporáneo tiene que ver directamente con las condiciones encontradas en el campo artístico mexicano del siglo XX y XXI. De igual forma ver las pertinencias entre el campo artístico y las prácticas políticas que se dan en la vida social. Al respecto, vale la pena mencionar la manera en que en los países del sur de nuestra región latinoamericana los casos de violencia por parte del Estado sostuvieron tramas que atravesaron directamente la producción artística, primero como mecanismo de visibilidad y después como dispositivo de resistencia, como ocurrió en la década de los setenta en México y posteriormente en la última década, sobre todo después de la desaparición de los 43 estudiantes normalistas en Ayotzinapa.

Como lo he precisado líneas arriba, los procesos políticos —incluso bélicos— proyectan un contexto particular incluso de las experiencias en países de América Latina como Chile y Argentina, donde la constante intervención militar concretó una historia de fin de las democracias —de las utopías de la vanguardia histórica— y de

procesos de lucha civil artística, como lo fue en el caso de Tucumán arde<sup>42</sup> en el caso de Argentina y la Escena de Avanzada en el caso de Chile<sup>43</sup>. Ambos procesos dan pauta para comprender de manera cercana —cultural y políticamente— el *modus operandi* de la vanguardia en ambas naciones y las diferencias que se concretan con el caso mexicano. Uno de los vasos comunicantes será la figura del retorno, que tanto en el caso de Buck Morss, como el caso de Hal Foster, será el elemento que ayude a distinguir la existencia de la vanguardia. Un acontecimiento de tales magnitudes necesariamente queda marcado en la memoria, su lectura como impronta recuerda en cada cierto tiempo

---

<sup>42</sup> En el caso de Tucumán Arde, fue una obra colectiva realizada en tres partes y que concentraba el trabajo de artistas, intelectuales que se manifestaban sobre la ruptura de los soportes y formas tradicionales de hacer arte. A partir de la década de los cincuenta con la constitución del Instituto Di Tella —Fundado en Buenos Aires por el empresario Torcuato Di Tella en 1958— se suscitaron una serie de cambios en la manera de interpretar las vanguardias y los movimientos artísticos sumamente ligados a Europa, principalmente Francia e Italia. Una década más tarde se conformó el Grupo de artistas de Vanguardia que en 1968 en Rosario y bajo el auspicio del Di Tella se creó la Primera Bienal de Arte en Rosario que finalmente se convertiría en lo que hoy conocemos como Tucumán Arde. El primer objetivo, además de salir de los circuitos normativos para las artes de la época, era denunciar la crisis que se vivía en Tucumán a raíz de la aplicación del “Operativo Tucumán” impulsado por la dictadura de 1966. Este grupo buscaba el acercamiento de la sociedad para que comprendieran la distancia que existe entre la realidad y la política, cooptada por el régimen militar golpista, por lo que las acciones, performances, pintas, estenciles, carteles, buscaban generar acciones desde lo social. Muy cercanos a Barthes y McLuhan, utilizaron soportes y medios propios de la comunicación para camuflar la intención de ser prácticas de un arte revolucionario ya censuradas. La primera fase trató de ser un acercamiento directo al fenómeno al grabar testimonios y realizar un trabajo de campo que les diera las bases para generar sus propios dispositivos y discursos. La segunda fase fue la exposición durante los primeros días de noviembre de 1968 en Rosario en la Confederación Nacional del Trabajo. Ahí la gente podía llevarse los informes sobre la situación que se vivía en Tucumán, sobre los abusos generados en el sector agrícola con los ingenios y molinos azucareros, su cierre y la situación que vivirían los habitantes de la zona. El 25 de noviembre, igualmente se haría la exposición en Buenos Aires, pero a las pocas horas la censuraron de manera violenta. La exposición ya no llegó a Córdoba, ni Santa Fe, como se tenía planeado, y la fase tres no pudo crearse, la cual era realizar un análisis sobre el impacto social, por las razones de la censura y represión que vivió aquel grupo. C.f. Longoni Ana, y Vindel, Jaime, “Experiencias del 68”, Instituto Di Tella, Buenos Aires, 1968. Primera Bienal de arte de Vanguardia, Tucumán Arde, Rosario 1968.” En [http://www.macba.cat/uploads/20091118/lecture4\\_tucuman\\_arde\\_es.pdf](http://www.macba.cat/uploads/20091118/lecture4_tucuman_arde_es.pdf) (revisado el 22 de febrero de 2018)

<sup>43</sup> Este movimiento artístico nació a finales de los años setenta en Chile a raíz del impacto del golpe militar suscitada el 11 de septiembre de 1973. Históricamente se encuentra muy emparentado con la vanguardia, desde su formación hasta el desarrollo de las diversas prácticas artísticas que se crearon al interior, como lo argumenta la crítica y ensayista Nelly Richard: “A finales de los años setenta, cuando tomó forma la escena que posteriormente se analiza en Márgenes e instituciones, la acuñación del término Escena de Avanzada buscaba: 1)destacar lo precursor de un trabajo —batallante— con el arte y sobre el arte que, efectivamente participaba del ánimo vanguardista de experimentación formal y de politización de lo estético; 2)tomar distancia de la epopeya modernista de la vanguardia que internacionalizan las historias del arte metropolitano, mediante el señalamiento de la especificidad local de una escena de emergencia. Optamos por la denominación de Escena de Avanzada para subrayar sus rasgos particulares y diferenciales, no asimilables al referente internacional de la vanguardia. Si bien la Escena de Avanzada se caracterizó a sí misma como “neovanguardia” para destacar así su voluntad de repolitizar el arte desde un imaginario de la crisis y las fracturas (ideológicas, estéticas) “la avanzada explicitó desde el comienzo su relación con la vanguardia” (Richard, 2007: 57).



los motivos por los cuales la sociedad bajo mandatos represivos no puede funcionar de manera igualitaria. Siempre existirá un retorno que será generado desde cualquiera de las esferas de la vida social, como lo analiza la crítica de arte Nelly Richard, históricamente no hay acontecimiento sin retorno, porque “nada de lo que acontece queda en el punto fijo de la primera vez: siempre hay desplazamientos de inscripción y contextos, reactualizaciones, que llevan el acontecimiento a ser simbolizado —y transformado— a través de las múltiples repeticiones y desfases de sus sucesivas lecturas” (Richard, 2007: 60).

En el caso mexicano, nuestra forma de construir e inscribir la vanguardia se encuentra muy próxima a lo que admite Richard, ese desplazamiento se logra a través del coro de voces que compone una serie de historia alterna a la institucionalizada por el Estado o incluso a la construida por el mercado. Para efectos de comprender debidamente la manera en que la vanguardia artística tuvo su despliegue dentro del campo artístico mexicano, realizaré un breve análisis sobre el impacto dentro del campo literario y la emergencia sustituida por la utopía y experimentación que dieron una correspondencia con las práctica en las artes visuales.

Muchas concepciones desde el propio campo de la investigación literaria se han dado a la tarea de investigar sobre la obra de estos autores y los testimonios que arrojan sobre el contexto. Sociológicamente es preciso advertir no sólo el valor estético —que indiscutiblemente existe desde el valor de una prosa precisa y pulida y la construcción de un poesis que exalta un estilo propio por ejemplo en caso de los miembros del Ateneo de la juventud—, sino el peso que la crítica literaria le da a las obras para la construcción de la propia historia del arte —en este caso de la literatura— ya que como posteriormente lo he advertido en el capítulo 2, bajo la mirada de Bourdieu, éste

propone otra mirada del contexto y de la obra sobre todo en el caso de los objetos históricos.

Metodológicamente, el valor de la crítica sostiene una importancia vital para el análisis de la sociología del arte. Su valor radica en que constituye el campo de fuerzas y jerarquías constituidas al interior del campo, en función del éxito comercial, así como del prestigio. Ambos aspectos combinaran con aquello fundamental para Bourdieu para comprender los beneficios para el artista — de forma de vida—, pero que al mismo tiempo ayudan a comprender la propia diferenciación de los géneros creados dentro de la práctica artística del campo artístico.<sup>44</sup> Si bien la presente investigación trata fundamentalmente sobre las cuestiones y alcances del arte contemporáneo,<sup>45</sup> la intención de integrar al corpus fragmentos sobre nuestra literatura y crítica literaria, tiene que ver no sólo con un mero enriquecimiento de fuentes bibliográficas, sino de mostrar el contexto y el campo artístico de manera más próxima y completa y realizar la operación de comprender los elementos que constituyeron el complejo urdimbre de relaciones que se tejieron en su interior, al mismo tiempo que podremos ver los alcances que la formación de géneros tienen dentro de la producción y el consumo, pues como lo

---

<sup>44</sup> De esta forma Bourdieu nos conduce a comprender el efecto de las diferencias tanto en jerarquías, como en géneros, como lo admite en la siguiente cita: “Cabe dar cumplida cuenta de la estructura quiasmática de este espacio, en el que la jerarquía en función del beneficio comercial (teatro, novela, poesía) coexiste con una jerarquía de sentido inverso en función del prestigio (poesía, novela, teatro), mediante un modelo sencillo que tenga en cuenta dos principios de diferenciación. Por una parte, los diferentes géneros, considerados como empresas económicas, se distinguen por tres aspectos: primero, en función del precio del producto o del acto de consumación simbólica, relativamente elevado en el caso del teatro o del concierto, bajo en el caso del libro, de la partitura o de la visita del museo o la galería (el coste unitario del lienzo coloca la producción pictórica en una situación absolutamente aparte); segundo, en función del volumen y de la calidad social de los consumidores, por lo tanto de la importancia de los beneficios económicos pero también simbólicos (relacionados con la calidad social del público) que proporcionan estas empresas; tercero, en función de la duración del ciclo de producción y en particular de la rapidez con la que se obtienen los beneficios, tanto materiales, como simbólicos, y del tiempo durante el cual están garantizados” C.f. (Bourdieu, 2005: 177-178).

<sup>45</sup> Como lo veremos en el siguiente capítulo y en el capítulo 5, denomino arte contemporáneo como aquello que tiene que ver con aquellas artes, plataformas y procesos artísticos que integran los elementos que como lo veremos desde este capítulo son exaltados desde la vanguardia artística como el cuerpo, discursos políticos como el feminismo, racismo, fenómenos de pobreza, exclusión, usos del espacio público, es por eso que dentro del análisis se integran las obras y artistas que desarrollan a partir de dichos elementos su práctica artística como la performancera Mónica Mayer o la bailarina, coreógrafa y curadora Mariana Arteaga.

veremos en el caso del Estridentismo algunas lógicas del campo, incluso el establecimiento de la vanguardia, crearon nuevas formas de reconocer el arte durante el siglo XX. Como lo advierte Bourdieu, de ahí el valor no sólo de la diferenciación, sino de las dicotomías que enfrentan el principio de temporalidad y el valor artístico —como podría objetarse en el caso de los modernistas y los estridentistas— para comprender las nociones de vanguardia, como lo analiza en la siguiente cita:

Las diferencias en función del nivel de consagración separan de hecho a generaciones artísticas, definidas por el intervalo, a menudo muy corto, apenas de unos años a veces, entre unos estilos de vida que se oponen como lo «nuevo» y lo «viejo», lo original y lo «superado», dicotomías decisivas, a menudo casi vacías, pero suficientes para clasificar y hacer que existan, al menor coste, grupos designados [...] por etiquetas que responden al propósito de producir las diferencias que pretenden enunciar. [...] A los que ocupan las posiciones de vanguardia y todavía no están consagrados, particularmente a los de más edad (biológica), les interesa reducir la segunda oposición a la primera, presentar los éxitos, el reconocimiento que, a la larga, algunos escritores de vanguardia pueden acabar alcanzando como efecto del abandono de sus propias convicciones o del compromiso del orden burgués. Pueden apoyar su argumentación en el hecho de que, si la consagración burguesa y los beneficios económicos o los honores temporales signos de esa consagración (academias, premios, etc.) recaen prioritariamente en escritores que producen para el mercado burgués y el mercado de gran consumo, también conciernen a la fracción más conformista de la vanguardia consagrada (Bourdieu, 2005: 188-190).

De esta forma, el breve análisis que se muestra a continuación sustenta las bases de la formación de la vanguardia artística, como un caso sumamente peculiar sobre el caso de las vanguardias en el resto de América Latina.

A un siglo de distancia, la impronta de la Revolución, la Decena Trágica, así como el proceso de reconstrucción nacional, se incorpora al programa estético que desde los Ateneístas hasta el Estridentismo, puede verse como una respuesta simbiótica, entre el contexto —su deriva política— y la propia experimentación. Las obras de tono

autobiográfico, confesional o de crónica como sucede con “Oración del 9 de febrero” y “Cristo militar”, en el caso de Alfonso Reyes; “Febrero de 1913”, en el caso de Martín Luis Guzmán, y el capítulo final de *Ulises Criollo* titulado “El averno”, de José Vasconcelos, devienen memoria de los sucesos bélicos que fragmentaron la vida de los jóvenes que un par de años antes, advertían juventudes más gozosas en los muros del Antiguo Colegio de San Ildefonso (Quirarte, 2010: 400-402).

Ya desde el momento en que la revuelta revolucionaria y la Decena trágica comienzan a tomar voz y forma en la pluma de los llamados ateneístas resulta posible ver el impacto que el arte tiene sobre la construcción y posterior reconstrucción del proyecto de la ciudad moderna. Con el Ateneo de la Juventud (1909-1913) los artistas quienes durante la primera década del siglo XX tuvieron un lugar particular para el desarrollo del campo artístico en México —como Antonio Caso, Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Julio Torri, Enrique González Martínez y el propio Vasconcelos y Carlos González Peña— fueron testigos de los sucesos bélicos que costarían un elevado número de muertes (Brushwood, 1973: 322). Cada uno será no solamente actor, sino que su obra repercutirá definitivamente en la manera en que fue y es concebida la ciudad de la primera década del siglo XX, como lo analiza el investigador y escritor Vicente Quirarte:

Martín Luis Guzmán, Alfonso Reyes y José Vasconcelos, ateneístas fundadores, serán testigos y actores en la transformación de la ciudad concebida por sus ideas, y más tarde modelada por sus acciones. Guzmán abandona su inicial admiración por el general Díaz, a quien había conocido durante su infancia idílica en Tacubaya, y en el fragor de la lucha revolucionaria descubre su vocación de intérprete y recreador de la historia hecha sobre la marcha; Reyes sale de la ciudad, escenario de la muerte de su padre, para no volver sino más de tres décadas después, elevando una «Palinodia del polvo», nueva forma de elegía al espacio urbano donde sus semejantes, ahogados por el progreso, avanzan hacia otra destrucción. El muchacho Vasconcelos, que entra en el patio de la Escuela Preparatoria para decir a las piedras que lo rodean

“Oiréis hablar de mí”, regresará, aún hombre joven, como Rector de la Universidad y secretario de Educación, para construir la nueva ciudad revolucionaria, basada en el conocimiento y la difusión de las ideas y más tarde para intentar la erección de esa ciudad ilustrada convertida en gobierno (Quirarte, 2010: 400-401).

Sin embargo, la década de los veinte significó un cambio drástico en las prácticas, estéticas e incluso formas de trabajo. Surge el trabajo colectivo, y desde luego la incursión del trabajo femenino dentro del campo artístico— elementos que lograron establecer debidamente el nacimiento de la vanguardia artística en México inaugurada con el grupo de los Estridentistas.<sup>46</sup>

Las condiciones para pensar la existencia de una vanguardia en nuestro país fueron desatadas al interior de los mismos artistas quienes en sus búsquedas plantearon otras formas de transformar en un primer momento su propio espacio de existencia dentro de la vida social. El cruce natural que se observa entre vanguardia y revolución nos lleva a indagar cómo en un primer instante, los artistas desplazaron a través de sus prácticas el concepto de utopía pensado como un programa político que definitivamente tuviera una repercusión en la vida social.

Si bien la presente tesis trata sobre las condiciones de desarrollo, producción, exposición y venta de las artes visuales en la Ciudad de México, para comprender en su totalidad el campo artístico resulta necesario analizar la manera en cómo opera el concepto de vanguardia, analizado desde Foster, Richard y Bourdieu<sup>47</sup>. Podemos advertir el hecho de que la vanguardia llega a nuestro país desde la literatura, —como formalmente se registra en el grupo de los Contemporáneos y desde luego en el grupo de los Estridentistas— particularmente resulta interesante la manera en que la literatura

---

<sup>46</sup> En el siguiente punto analizaré las formas en que la vanguardia artística se desplaza —y reinventa— a lo largo del siglo XX y la primera década del siglo XXI.

<sup>47</sup> Entendida aquí como dispositivo crítico dentro de las manifestaciones artísticas que contienen elementos discursivos de corte meramente político y/o crítico.

y la plástica, en ese sentido la gráfica propiamente, sostuvieron un mismo canal de representación a través del soporte de publicaciones como fanzines y revistas.

Lo anterior da cuenta de cómo diversas influencias artísticas provenientes principalmente de Europa, formulaban en la sensibilidad y estética de diversos grupos y artistas jóvenes de la urbe. Así el cosmopolitismo y la propia efervescencia de la juventud trajo como resultado el desarrollo no sólo de estéticas que sin más resaltaron una auténtica ruptura con las formas agotadas —de acuerdo con los artistas de la época— del siglo XIX, sino también con la búsqueda de una identidad que evidenciara el disgusto con las prácticas y discursos que para aquellos jóvenes poco o nada tenían que ver con sus propias necesidades.

La mirada sociológica no hace sino perfilar las correspondencias pertinentes entre el contexto —nacional e internacional— y el desarrollo de la práctica artística. La Ciudad de México se presenta como el escenario<sup>48</sup> que logra desatar un campo de fuerzas donde la disposición de los actores y la constante interacción y creación de

---

<sup>48</sup> Al respecto, la mirada sociológica que le da pertinencia a la acción de tomar a la ciudad como un espacio cuya importancia se denota no solamente en el sentido de ubicación del contexto, sino como el espacio propicio para que se desarrollaran las artes visuales con una emergencia significativa en cada época a lo largo del siglo XX y XXI, lo dota la tradición sociológica de la ecología urbana con la escuela de Chicago y posteriormente el interaccionismo simbólico que retoma aspectos sobre el tratamiento espacial de acuerdo a las relaciones creadas en la vida social, así como algunos aspectos de la antropología urbana cercanos conceptualmente al propio interaccionismo. De esta forma desde Robert Ezra Park y sus indagaciones sobre la ciudad como laboratorio social, hasta Erving Goffman, pasando por Isaac Joseph y el antropólogo sueco Ulf Hanerz plantean ver a la ciudad como un escenario que propone y limita a su vez la interacción entre los actores. Siguiendo la propia descripción de Goffman sobre este espacio recordemos que “El escenario teatral presenta hechos ficticios; la vida muestra, presumiblemente, hechos reales, que a veces no están bien ensayados. Pero hay algo quizá más importante: en el escenario el actor se presenta, bajo la máscara de un personaje, ante los personajes proyectados por otros actores; el público constituye el tercer partícipe de la interacción, un partícipe fundamental, que sin embargo no estaría allí si la representación escénica fuese real.” Como bien lo explica Goffman, la eficacia sociológica de tratar al espacio como un escenario se concentra en el hecho de advertir la duplicidad en la intención de las prácticas ejecutadas por los actores, en aquello que él mismo denomina como fachada y la realización dramática. Posteriormente Isaac Joseph concentrará su atención no sólo en la disposición de la ciudad como escenario, sino en las formas en que los espacios públicos y privados orientan las prácticas, así como el poder que tiene espacio público en la concreción de lo que denominamos como urbe, “Estos componentes del espacio de exhibición y de paso convergen en un plano de organización de lo visible, funcional e higiénico o ceremonial y simbólico. Esos componentes instituyen formas de uso y de ocupación del espacio según los modelos tomados prestado de otras prácticas de sociabilidad, [...] Una pragmática de los paisajes urbanos debe ser capaz de interrogar al tiempo los aportes simbólicos que presiden a su formación y las condiciones de la vida público” (C.f. Goffman, 2004: 11). (Véase también Joseph, 1999: 18).

personajes —aspecto de suma importancia para comprender el lugar del artista— formulan una simbiosis entre la ciudad real y la ciudad literaria. Siguiendo de cerca lo postulado por Goffman y Joseph, ella misma resulta ser otro personaje cuya voz se decanta en las páginas y en las ondas sonoras de la radio<sup>49</sup> —artefacto que acompañará la vida cotidiana de los capitalinos aun avasallados por la revuelta revolucionaria y que será incluso motivo de exaltación poética en los Estridentistas—, la urbe es resignificada como un espacio incorporado en el imaginario a través de diversas formas de representación. La traza moderna que privilegió el paso de los Packard y los Buicks evidencia los dos elementos que sostienen la poética urbana: la velocidad y el sentirse parte del proyecto moderno cosmopolita, ambos captados por un tercer ojo que sobre gelatina de plata proyectó el claroscuro de la ciudad.

Uno de los momentos más importantes para el grupo se dio en el momento en que decidieron crear una ciudad capaz de soportar sus propias búsquedas estéticas. La ciudad-soporte quedó instalada entre la ahora Ciudad de México y la veracruzana Xalapa. Estridentópolis fue concebida como una urbe edificada a partir de los manifiestos, revistas, artículos y obra visual que prevalecen como los primeros registros donde la ciudad no sólo será el espacio de producción, sino sería en sí una ciudad

---

<sup>49</sup> Como lo argumenta la investigadora Elissa J. Rashkin, la radio fue una de las primeras plataformas para el desarrollo de las actuaciones estridentistas. No resulta extraño, ya que al tener la idea de no separar el arte de la vida —como una primicia propia de la vanguardia— la radio se había vuelto a partir de 1923 en un aparato asequible que podía ser comprado por la mayoría de las familias mexicanas. El Universal ilustrado al tener su propia estación de radio en colaboración con la estación de Raúl Azcárraga nombrada La casa del radio concedió la oportunidad de tener una intervención radial —al igual que lo había hecho en su edición impresa—, misma que cambiaría la forma de concebir a la radio misma —denominada como la nueva maravilla— y a la poesía, como lo rescata Rashkin “En su editorial, Carlos Noriega Hope presentaba con entusiasmo a Maples Arce como el poeta que mejor podía cantarle “a la nueva maravilla”. “¿Quién puede hacerlo mejor? Seguramente nadie. El estridentismo es hermano de leche de la Radiófona. ¡Son cosas de vanguardia!” El 8 de mayo a las 8 p.m., Maples Arce apareció en el nuevo estudio de radio y, en presencia de Noriega Hope, de Azcárraga, del director de El Universal Miguel Lanz Duret y del secretario de Comunicaciones Armando Aguirre, dio inicio al primer concierto en radio con una lectura de “T. S. H.”. [...] A la lectura de Maples Arce siguió un programa musical ecléctico con el guitarrista Andrés Segovia, la actriz y cantante popular Celia Montalván, el compositor Manuel M. Ponce y el pianista Miguel Barajas. De acuerdo con el reportero, el evento fue un “triunfo completo”. Conforme el nuevo medio se afianzaba, otros escritores también incorporarían la radio a los temas de su poesía. Sin embargo, ninguno de ellos viviría la experiencia de que sus primeros encuentros con la radio se transmitieran en vivo por las ondas radiofónicas (Rashkin, 2014: 153-155).

literaria.<sup>50</sup> Desde la mirada sociológica, podemos verla como el primer programa político donde interviene la construcción de la utopía e incluso la necesidad de crear un norte estético donde el sentido de la vida cotidiana se recupera a través de la producción artística. Al respecto, el cómo opera la impronta revolucionaria situada en la obra estridentista y el cómo se desplaza hacia la propia producción produce la idea de ruptura y del establecimiento de las fuerzas de cambio, como lo analiza Rashkin:

La tarea del artista consistía en crear un arte que reflejara las fuerzas del cambio a la vez que les prestaba sus servicios, de ser necesario mediante la destrucción del arte que lo precedía y que sólo podía ser un reflejo de los valores de un antiguo orden. Por lo tanto, aunque el Estridentismo, igual que la violencia de los ejércitos populares, suele interpretarse erróneamente como nihilismo, en realidad su llamado de renovación —que implicaba la creación de nuevos valores, más allá y por encima de la destrucción de los antiguos— estaba en perfecta consonancia con lo que se ha dado en llamar la fase “constructiva” de la Revolución, en los años inmediatamente posteriores al conflicto armado (Rashkin, 2014: 30).

En ese llamado “nihilismo” reconozco la importancia de establecer las debidas relaciones entre el proceso artístico y el lugar de lo político.

Como lo he advertido desde el capítulo anterior, existe una discrepancia entre el arte político y el arte meramente panfletario. La óptica de la sociología histórica nos ayuda a establecer no sólo las diferencias, sino las debidas relaciones que existen entre lo que la práctica del Estridentismo estableció en la urbe y el propio contexto. La apuesta se da como un acontecimiento que se declara disruptivo dentro del campo artístico de la época, así como dentro de los usos y prácticas de la ciudad, pues desde el primer momento en que el joven Manuel Maples Arce hace su aparición con la hoja

---

<sup>50</sup> Como lo presentaré en el capítulo 4, este hecho será la primera clave para la comprensión del contexto contemporáneo sobre las artes visuales y la propia ciudad, tomándola como un elemento esencial para la conformación del campo artístico. De esta manera como lo retomará Rubén Gallo en su libro *Las artes y la ciudad. Ensayos sobre la cultura visual de la capital*, a través de la vanguardia se visualiza un nexo entre la producción estridentista y la escena contemporánea de la ciudad donde en sí el hecho de “ejercer la ciudad” como lo resaltaría Salvador Novo será el dispositivo político para la producción artística en la ciudad de México (Gallo, 2010: 33).



volante del *Manifiesto Actual número 1*, la vanguardia artística introduce sus propias reglas de lectura en los muros de la Ciudad de México, en una noche de diciembre de 1921. En la exposición de sus propios intereses como lo analiza Luis Mario Schneider —quien sería el primer teórico que se dedicó a estudiar la obra de los Estridentistas— queda un registro pedagógico sobre la experiencia del arte en el sentido de querer no sólo delimitar lo que se analiza como su campo de acción, sino la intención plena de querer situar su producción y la del resto de los artistas jóvenes, fuera del canon y de la mirada y atención del grupo de poder formado por los críticos, artistas y académicos de la escena modernista (Schneider, 1985).

En ese acontecer queda la impronta del *homo politicus*, así como del *homo estheticus*; entre ambos, el poder de traducción de la materia en su forma de representación, —donde pasamos de un régimen de lo meramente óptico a la maleabilidad de lo táctil— concentra un poder de transformación del lenguaje y de la historia, como lo establece Maffesoli. Mientras lo “óptico” historiza, lo táctil favorece a lo cotidiano, da lugar a la proxemia (Maffesoli, 2007: 42).

En el Estridentismo podemos observar no sólo el cambio álgido que componen la sintaxis y las imágenes que durante los siguientes siete años presentaron en diversos soportes y formatos — los más relevantes en forma de las revistas *Irradiador* y *Horizonte*— sino el deseo de transformar la mirada y el gusto de la sociedad que advierte cambios estructurales en la urbe como la construcción de rascacielos con elevador, la popularización del teléfono, el uso frecuente de los cables telegráficos entre otros aspectos que marcaron las prácticas cotidianas y que tuvieron una repercusión en las prácticas artísticas de los Estridentistas como puede observarse en el siguiente fragmento del *Manifiesto número 1*:

II. Toda técnica de arte está destinada a llenar una función espiritual en un momento determinado. Cuando los medios expresionistas son inhábiles o insuficientes para traducir nuestras emociones personales —única y elemental finalidad estética—, es necesario, y esto contra toda fuerza estacionaria y afirmaciones rastacueras de una crítica oficial, cortar la corriente y desnucar los “switchs”[...]

X. Cosmopoliticémonos. Ya no es posible tenerse en capítulos convencionales de arte nacional. Las noticias se expenden por telégrafo; sobre los rascacielos, esos maravillosos rasca-cielos tan vituperados por todo el mundo[...] Todo se acerca y se distancia en el momento conmovido. El medio se transforma y su influencia lo modifica todo. De las aproximaciones culturales y genésicas, tienden a borrarse los perfiles y los caracteres raciales, por medio de una labor selectiva eminente y rigurosa, mientras florece al sol de los meridianos actuales, la unidad psicológica del siglo. Las únicas fronteras posibles en arte, son las propias infranqueables de nuestra emoción marginalista.

XI. Fijar las delimitaciones estéticas. Hacer arte, con elementos propios y congénitos fecundados en su propio ambiente. No reintegrar valores, sino crearlos totalmente, y así mismo, destruir todas esas teorías equivocadamente modernas, falsas por interpretativas, tal la derivación impresionista (post-impresionismo) y desinencias luministas (divisionismo, vibracionismo, puntillismo, etcétera). Hacer poesía pura, suprimiendo todo elemento extraño y desnaturalizado (descripción, anécdota, perspectiva). Suprimir en pintura, toda sugestión mental y literaturismo, tan aplaudido en nuestra crítica bufa. Fijar delimitaciones, no en el paralelo interpretativo de Lessing, sino en un plano de superación y equivalencia. Un arte nuevo, como afirma Reverdy, requiere de una sintaxis nueva; de aquí siendo positiva la aserción de Braque: el pintor piensa en colores, deduzco la necesidad de una nueva sintaxis colorística (Hijar, 2007: 32-37).<sup>51</sup>

En esta breve selección que he hecho del manifiesto es posible ver la idea de convocar a los intelectuales, sobre todo los jóvenes, a construir un nuevo movimiento acorde a los cambios que la ciudad exaltaba. Esa sintaxis colorística guiaba a reorientar la mirada y la manera de construir la imagen de lo que se estaba experimentando. Se trataba de constituir “un arte nuevo” con elementos propios, de ahí que la gráfica tuviera un fuerte acento en la producción que, si bien utilizaba las mismas herramientas —incluso de

---

<sup>51</sup> En el subrayado que he hecho de los fragmentos quedan visibles algunas ideas que serán la impronta de esta vanguardia encontrada en la producción contemporánea de los noventa. En artistas como Gabriel Orozco, Carlos Amoraes o Abraham Cruzvillegas tales ideas traspasaron el siglo para sostener el acontecer de lo contemporáneo.

forma como lo fueron los manifiestos— que utilizaban los movimientos sindicalistas, la lucha y las consignas eran distintas, su significante era otro.

En general en el caso de la vanguardia artística en México incluyendo la expuesta por los Contemporáneos, el giro óptico que otorga la lucha armada logra cambiar la estrategia del régimen de representación. No sólo por proponer cambios en las estructuras semánticas —como se advierte en el caso de los Contemporáneos propiamente en *La llama fría* y *Novela como nube* de Gilberto Owen<sup>52</sup>— o la búsqueda de componentes estilísticos que lograran retratar la lucha de clases, la revolución o la idea de lo mexicano a través de la valorización del mundo indígena —como lo logró el movimiento muralista—, sino que la proxemia reclama su lugar y da paso a la correspondencia entre el mundo y el acontecer estético; de hecho formula el deseo de desgarrar las fronteras entre el arte y la vida.

Aunque existen diferencias de corte estilístico así como de *habitus* entre el grupo de los Contemporáneos y los Estridentistas, el vaso comunicante se coloca en el sentido de la transformación del lenguaje, así como en aquellos elementos que se encuentran velados dentro de las estructuras semánticas, es decir la creación de una ciudad.<sup>53</sup> Vale

---

<sup>52</sup> Al respecto, Vicente Quirarte analiza los elementos que distinguen la prosa de Owen —quien además había sido el integrante que más experiencias de viaje había consumado, incluso tuvo el cargo Cónsul en Perú en 1931— de los demás integrantes del grupo de los Contemporáneos. “*La llama fría* es, en principio, una novela de amor, pero simbólicamente una ruptura con el cordón que lo mantiene unido a su antigua tierra. Además, en ella se ven los principales elementos del estilo de Owen que más tarde va a llevar a consecuencias mayores en *Novela como nube* y en *Sinbad el varado*: la burla —y con ello— el rescate del lugar común, el bombardeo de citas literarias y de otras artes, el fino sentido del humor, la crítica a los valores establecidos” (C.f. Quirarte, 1989: 28).

<sup>53</sup> Las prácticas de un grupo y otro concede distinciones en cuanto a la percepción que tienen sobre la ciudad, la idea de modernidad y arte. Como lo analiza Vicente Quirarte, los Estridentistas se ubican dentro de un grupo propiamente vanguardista, donde la disrupción y el acto provocador son ejecutados a través de los manifiestos, publicaciones, el trabajo en colectivo. Al mismo tiempo, encontramos el hecho de que saltan de una ciudad a otra —Ciudad de México, Xalapa, Puebla y Zacatecas— porque el espacio exterior no importa, lo sublime está en la ciudad literaria, en Estridentópolis. Para los contemporáneos, por el contrario, la ciudad no sólo es espacio, es musa, es personaje que obliga a su plena experimentación, a caminarla, beberla y madurarla para recolectar del silencio el sonido que la tradujera en palabras, aunque cada uno con una visión absolutamente distinta, como rescata Quirarte: “Aunque caminaron la ciudad hombro con hombro, la imagen que de la ciudad tuvieron Novo y Villaurrutia es tan diferente como lo eran los temperamentos. Lo que en Novo es colectividad y luce multicolores, en Villaurrutia se transforma en desolación y grises amortiguados. Novo va al encuentro de los seres y las cosas que hacen la ciudad, que son ella; en sus poemas nocturnos, Villaurrutia pinta lentos paisajes

la pena admitir que en ambos grupos encuentro no sólo la pertinencia estilística e histórica para el análisis del campo artístico, sino que, como lo desarrollaré en los siguientes capítulos, en ambos distingo el germen de lo que acontece en la producción artística contemporánea, es decir entre el artista —o colectivo— que discute de manera directa los fenómenos políticos, sociales y económicos y aquellos artistas quienes a partir de cuestionamientos introduce fisuras e intersticios en la propuesta estética y al interior del campo artístico. De ahí que pueda ver —con sus debidas distancias temporales, estilísticas y desde luego de mercado— una correspondencia que atraviesa casi un siglo de historia del arte en la Ciudad de México.<sup>54</sup>

La propuesta de ambos grupos nos acerca a lo que el arte de vanguardia alrededor del mundo expone. Se trató de encontrar procesos de experimentación que los llevara a encontrar correspondencias entre sus *habitus* y el resultado en la obra. Dentro de su producción, los Contemporáneos lograron integrar una idea de ruptura sin pasar por las formas clásicas de representación en su manera de comprender a la urbe y registrar desde su particular óptica la vida de sus espacios y pobladores. Es pertinente decir que su manera de edificar la Ciudad, invisible —como la nombra Ítalo Calvino—, dentro de la Ciudad de México se torna como una puesta en escena. El hallazgo sociológico se encuentra en advertir no sólo cómo el contexto influye en diversos niveles y formas a la producción artística, sino cómo diversos elementos como lo es la apropiación del espacio urbano y nuestra mirada que la traslada a una puesta en escena

---

solitarios, donde los únicos seres son ideas hechas de aire o pensamiento, como los cuadros de Yves Tanguy o Giorgio de Chirico. Para Villaurrutia la calle es —símil afortunado— arteria, espacio de deseo, desierto en el espacio concebido para estar en compañía. Desde la «Suite del insomnio» de su libro *Reflejos*, el poeta dejaba establecida una poética del naufrago nocturno, preso entre los muros de una alcoba que es al mismo tiempo un sepulcro. En el cuarto de siglo donde los Contemporáneos llevan a cabo su aventura estética, de manera tanto individual como colectiva, su escenario es fundamentalmente la capital de la República. Si la Ciudad de México resulta hostil para ellos, se refugian en sus propias ciudades interiores” (Quirarte, 2010: 452).

<sup>54</sup> En ese sentido podemos advertir que algunos elementos de la vanguardia, como lo ha descrito a lo largo del presente capítulo, serán referencias en diversos artistas cuya producción no necesariamente responde a un discurso político, como lo veremos en el capítulo 4.

entre actores y escenarios —como lo he señalado desde la óptica sociológica con Goffman y Joseph—, así como el rescate de elementos morfológicos de la vida cotidiana y las propias transformaciones a nivel espacial y social desatan la pregnancia simbólica dentro de fenómeno artístico. Los Contemporáneos ya lo habían advertido y gracias a la influencia del teatro, encontraron en él —cercano a nuestro presente con las artes vivas y las compañías teatrales contemporáneas— una especie de laboratorio de artes donde podían reinventar a la urbe en escena, como lo analiza Quirarte:

En su libro *Xavier Villaurrutia en persona y obra*, Octavio Paz recuerda que el estudio del autor de *Nostalgia de la muerte* en la calle de Brasil, semejava una escenografía de Jean Cocteau. Conforme el teatro vaya ocupando más la atención de Villaurrutia, insistirá en acotar al lector y al escenógrafo las necesidades para ambientar su acción: éstas ocurren generalmente en interiores urbanos de clase media con luces atenuadas. Si la actuación que nos corresponde en nuestro breve tránsito terrestre la desempeñamos en el escenario correspondiente, para hacerla más espectacular y verosímil, fabricamos la escenografía donde mejor nos movemos, y vestimos los trajes que mejor nos representan. La ciudad es el teatro pero un teatro no es un objeto en sí, en cambio, el primero de los sujetos. Con sus telones, bambalinas, luces, su ejército secreto, es una ciudad viviente y enigmática. La ciudad es escenario y escenografía: lugar donde les corresponde actuar sin haberlo pedido. Como si crearan un metalenguaje de la ciudad dentro de la ciudad, los poetas se convierten en actores, empresarios y constructores del teatro que llamarán Ulises (Quirarte, 2010: 452-453).

A la experiencia que igualmente se compuso de bullicio y de un tiempo de ocio, siguieron los intereses de cada uno con el fin de consumir su propia forma de entender los márgenes de la existencia dentro de la vida social, como más adelante se vería en el proyecto del teatro Ulises.

Quizá el momento más importante en el acontecer de ambos grupos se gesta justo en el hecho de que no existía un objetivo más allá del quehacer artístico y la experimentación. Para Maffesoli, la función grupal —sin ningún programa u objetivo

más que el deseo de crear juntos—, será la condición distintiva dentro de la modernidad atravesada por la idea de individualismo; incluso resignifica la idea de moralidad para dar paso a una ética de ruptura, como él mismo lo denomina “inmoralismo estético”<sup>55</sup>. La impronta la podemos leer hasta nuestros días en las maneras en que el cuerpo desata sobre el cotidiano coreografías urbanas que convergen en ese momento entre la inmediatez de los artefactos de la modernidad y el acontecer de la vida social.<sup>56</sup>

Resulta igualmente importante para el análisis sociológico el hecho de que el Estridentismo marcó un cambio tanto a nivel de organización, como en la producción y en sí en los formatos. Con la aparición del primer número de la *Revista Irradiador* se crea el primer enlace significativo entre los campos de producción artística en México. Podemos analizar el impacto que Fermín Revueltas significó para el grupo, pero en el caso de *Irradiador*, el haber fungido como codirector permitió romper las barreras estilísticas, primero en el diseño y después en el contenido, ya que sería de las primeras publicaciones dónde la imagen tendría además de un tratamiento formal, una distinción particular en comparación con el resto de las publicaciones en la ciudad de México,

---

<sup>55</sup> Maffesoli realiza un balance sobre las formas que este deseo-necesidad de estar juntos vistos a través de “algunas vanguardias” recurren a la idea de un neotribalismo, así como a la idea de recurrir a la zonificación para comprender de manera completa la complejidad que la vida social plantea a través del arte y la estética como fenómenos: “El hedonismo predominante parece ser un valor transversal. Con modulaciones diferentes, lo encontramos en todas las capas de la población. Por supuesto, según los medios financieros y los diferentes gustos culturales, pueden tomar formas bastantes diversas, pero puede decirse que en el sentido amplio del término existe un “estilo” hedonista que opera en el seno de todos los grupos (o tribus) particulares. En ese sentido tal vez haga falta retomar la vieja y muy común distinción entre “valores del norte” y “valores del sur”. Aunque sería un esquematismo arbitrario y demasiado tajante, pero que esclarece bien, aunque sea de manera provisoria, la diferencia que existe entre por una parte el moralismo, el proyecto, una concepción de tiempo finalizado, concepción de la sociedad que descansa en el individuo y la razón mecánica y por otra parte un vivir más amoral, más sensible, más imaginativo, enfocando el conjunto social, como el ordenamiento de una multitud de grupos que se ajustan bien que mal entre ellos. El tiempo social, en este último caso, es más bien cíclico: receptáculo de lo que ocurre, más que creador de objetivos por realizar. En esta perspectiva hedonista no hay un valor (moral, intelectual, religioso) intangible y único al cual todos deban plegarse, sino por el contrario, pluralismo de apreciaciones, diversidad de opiniones; lo que importa es menos el aspecto dominante de la ideología que su dimensión relacional, comunicacional. ¿Acaso un valor no vale por sí mismo, pero únicamente cuando y si me une a los demás? He llamado a esto inmoralismo ético” (Maffesoli, 2007: 44).

<sup>56</sup> En el punto 5.2 del quinto capítulo se visibilizará el germen de la vanguardia y las prácticas del cuerpo como formas de disrupción y apropiación del espacio urbano a través de la propuesta artística de la coreógrafa Mariana Arteaga.

como fue el caso de *México moderno*<sup>57</sup> o la revista *El maestro*<sup>58</sup>. La influencia de Revueltas hizo que la mano de los pintores de la revolución se sumaran a este proyecto, lo que completaba la idea de ser una “verdadera revista de vanguardia” como lo analiza Evodio Escalante:

Una publicación de vanguardia, para de verdad serlo, exige un formato, una estética, una presentación revolucionaria acorde con la tarea de divulgación que se anuncia en el título de la misma. Proyector internacional de nueva estética, promete la revista. No podría cumplir nada sin la colaboración de los artistas plásticos que estaban revolucionando el concepto de la pintura en México de principios de la década del siglo, un México recién salido de los escombros dejados por la Revolución mexicana y comprometido con una tarea de reconstrucción que afectaba las bases mismas de la cultura. Muy cercanos a Maples en ese momento, y al estridentismo en general, son las figuras señeras de Diego Rivera y de Jean Charlot. Rivera contribuye con la portada del número dos de *Irradiador*, pero parecería una aportación todavía más significativa la autoría —incluso en el caso de que ésta fuera una autoría compartida— del desplegado caligráfico que lleva sus iniciales “DR” y que engalana el número inaugural. Se trata de un caligrama-manifiesto, redactado en un tono irónico-burlesco, que ridiculiza a la “momiasnocracia nacional” y que concluye con una excitativa de carácter positivo de tenor muy personal: “oigan a Manuel Maples Arce” (Escalante, 2012: 14-15).

Al respecto, quiero detenerme en este momento que será la pieza clave para comprender la configuración del campo artístico en las siguientes décadas<sup>59</sup>. Las conexiones que se suscitaron entre los campos literario y artístico abrieron nuevas posibilidades de

---

<sup>57</sup> En el panorama de las publicaciones se encontraban *México Moderno. Revista de Letras y Artes*, dirigida por Enrique González Martínez, cuyo primer número apareció en agosto de 1920 y que a lo largo de 2 épocas y una periodicidad irregular retrató la “alta cultura” del México de la segunda década del siglo XX. Su último número se publicó en junio de 1923 <http://www.elem.mx/institucion/datos/1897> (consultado el 17 de febrero de 2018).

<sup>58</sup> La revista *El maestro. Revista de cultura nacional* apareció en abril de 1921. La revista funcionó como órgano desde el cual se desprendían las ideas de José Vasconcelos quien fungía como Secretario de educación. Como lo relata el escritor César Tejeda “el propósito último de la publicación, que en sus páginas se definió como anti literaria, fue que el pueblo leyera aquello que el Estado tenía el compromiso de recomendarle” es decir, funcionó como una revista de divulgación miscelánea cuyos contenidos se pensaba que serían útiles para diversos aspectos de la vida cotidiana. Entre 1921 y 1923 se publicaron diecisiete números cuya distribución fue gratuita <http://www.elem.mx/obra/datos/2595> (consultado el 17 de febrero de 2018).

<sup>59</sup> Ver el diagrama de la estructura del campo Apéndice 1.

establecer relaciones interseccionales dentro de su estructura. Una de las claves para comprender la naturalidad con la que ambos compartieron sus búsquedas radica en el hecho de que no existía un mercado de arte establecido y el único centro de formación artística era la Academia de San Carlos, lugar donde casi todos los artistas plásticos de la época se educaron. En el caso de la estructura institucional del Estado, la Secretaría de Educación dirigida por José Vasconcelos promovió abiertamente el desarrollo del movimiento muralista. Esto concretó la formulación de disposiciones y poder de los artistas que durante décadas constituirían los pilares de la producción de obras y productos de la época como es el caso de la *Irradiador*. Lo relevante se centra justo en el poder con el que Rivera cuenta ya en esta época, así como las redes de filiación a movimientos políticos, mismos que comienzan a formar no sólo otros grupos, sino asociaciones sindicales que generaron la unión de los trabajadores de la cultura, así como la gestión del trabajo y los derechos de los mismos, ya que éstos podían desaparecer por el peso de los problemas políticos y sociales que el país aun atravesaba.

De esta forma, en 1922 se crea el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE) y cuyos integrantes fueron David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto y Carlos Mérida como integrantes del comité ejecutivo (Híjar, 2007: 49). A partir de aquí los llamados cambios morfológicos de la vida social comienzan a estructurar las posiciones de poder dentro del campo artístico. Si bien dentro de la producción no se anuncian grandes cambios, pues la escuela muralista seguirá teniendo el control como lo veremos con el grupo 30-30!, la formación de sindicatos advierte condiciones de poder real sobre los mecanismos de producción, pero también el surgimiento del artista como actor político y gestor cultural. Como lo comenta Alberto Híjar:



El SOTPE nació cuando el movimiento obrero era controlado por la Confederación Regional Obrera de México (CROM), liderada por Luis N. Morones, allegado a las altas esferas del gobierno. Pero no se afilió, sino que surgió como réplica al control oficial. Ya para esa época, otros sindicatos obreros habían hecho lo mismo, como la Confederación General del Trabajo (CGT), fundada en 1921. Aun cuando el SOTPE no cumplió cabalmente con la defensa de sus agremiados [...] Su órgano informativo fue *El Machete* a escasos nueve meses de su fundación, pasó a depender de otro organismo, la liga de Impresores, Escritores y Dibujantes revolucionarios para convertirse, luego de un año, en órgano del Comité Central del Partido Comunista de México (Híjar, 2007: 49).

Al año siguiente el país sufriría de nueva cuenta una revuelta propiciada por el desconocimiento de Adolfo de la Huerta al gobierno de Álvaro Obregón, siendo proclamado como presidente por el general Guadalupe Sánchez. Este episodio promovería el moviendo del SOTPE a favor de Obregón, como seguidor del movimiento revolucionario y dejaría ver la división sostenida entre la burguesía — encarada por los huertistas— y el de la revolución, por lo que en la segunda quincena de junio, en el número siete del periódico *El Machete* se publica el “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores”. Si bien es evidente la denuncia que el Sindicato hace en contra de la irrupción huertista sobre la política nacional, —en sí sobre el proyecto de nación y el período de pacificación en ciernes— también se visibiliza la idea de ver a la producción artística como un trabajo formal, que lo aleja de la idea incluso de la bohemia y el dandismo burgués, para promover un modelo abiertamente de propaganda ideológica a favor de las clases populares y la exaltación de lo indígena como orgullo nacional, además de destacar una acción pedagógica de la producción artística que el Sindicato proponía, como se observa en el siguiente fragmento:

No sólo todo lo que es trabajo noble, todo lo que es virtud es don de nuestro pueblo (de nuestros indios muy particularmente), sino la manifestación más pequeña de la existencia física y espiritual de nuestra raza como fuerza étnica brota de él, y lo que es más, su facultad admirable y extraordinariamente particular de *hacer belleza: el arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo* y su tradición indígena es la mejor de todas. Y es grande precisamente porque siendo popular es colectiva, y es por eso que nuestro objetivo estético fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo burgués. *Repudiamos* la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultra intelectual por aristocrático y exaltamos manifestaciones de *arte monumental* por ser de utilidad pública. Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades. *Proclamamos* que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben de esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien de un *pueblo*, haciendo del *arte*, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate (Híjar, 2007: 53).

El discurso de este sector del campo sostiene dos puntos esenciales para comprender lo que ocurrirá en las siguientes décadas: la configuración de diversos grupos de corte sindical que emplazarían un control de la producción y mirada estética, orientada hacia lo que estos grupos comprenden como lo popular, la exaltación de una narrativa propia sobre los símbolos que compondrían lo que es lo mexicano como son la representación de lo indígena, el triunfo de la idea de revolución. El otro aspecto importante será la manera en que las disrupciones políticas conforman movimientos que se integran a la lucha social. Es por eso que remarco el hecho de que en ciertos momentos, la producción artística conforma una fuerza que se condensa en el trabajo de la imaginación pero que en ocasiones logra tales desplazamientos que puede concebirse como una herramienta dentro de la praxis política, como lo analizaré en el siguiente punto respecto a los grupos. No obstante, la fuerte influencia ideológica en muchos

momentos, como claramente se observó en el movimiento muralista termina no sólo por sofocar los movimientos e incluso por romper las bases vanguardistas que permiten el desarrollo de la producción libre de la pretensión de ser aparatos ideológicos y partidistas. México no fue la excepción y el descalabro del movimiento muralista terminó no sólo por la disolución del movimiento, sino por nuevas búsquedas acordes a los cambios que para la década de los cincuenta el contexto de la ciudad de México presentaba con una total orientación hacia la modernización, incluida en el quehacer artístico y cultural de la escena más bien cosmopolita y snob de la clase media creciente, como lo relata Raquel Tibol:

El movimiento plástico mexicano se dio en un período de agudo y dinámico reacomodamiento de clases. La pintura humanista se había situado en la zona de mayor capilaridad entre las clases. Los temas eran nuevos y se trataron con nuevo lenguaje. Además debido a los contradictorios intereses antiimperialistas e independentistas propios de una burguesía que aspira a fortalecerse y modernizarse, el muralismo tuvo una etapa de vigorosa expansión popular y progresista. Si el muralismo mexicano integra un capítulo preciso en el desarrollo del arte mundial es porque grandes asuntos, que preocupaban a núcleos numerosos, fueron interpretados con sentido singularmente profundo y en actitud que denotaba valor civil, y como los artistas que los interpretaron eran productores que poseían un instrumento técnico-formal evolucionado, su expresión tuvo alto valor y auténtico vigor formal. Después al muralismo le faltó espacio social y espacio histórico para seguir creciendo y desarrollándose. Su palpitación ideológica fue frenada por las específicas cláusulas del juego establecidas por los intereses de los sectores dominantes de la burguesía. Los muralistas se vieron con las manos atadas para continuar el desarrollo de su movimiento. Las circunstancias sociales y económicas que se daban en México después de la Segunda Guerra Mundial empujaron al arte al gabinete pequeño, al enclaustramiento, a la soledad muchas veces no deseada. Con acierto señala Shifra Goldman que durante la década que va de 1955 a 1965 los artistas mexicanos fueron presionados y condicionados, tanto emotiva como filosóficamente, para cambiar el sentido de rebeldía que había caracterizado al movimiento en sus claros enfrentamientos con los sectores oligárquicos y con los intereses del imperialismo (Tibol, 1989: VIII, IX).

Sin embargo, los cambios en materia de política institucional, así como las maneras en que se configuró el campo artístico mexicano bajo la dirección y total comportamiento de la escuela muralista sofocó por más de una década el quehacer de una producción autónoma que contemplara otras formas de plasmar las inquietudes de la época. Entre las transformaciones estructurales, políticas y sociales del contexto se encuentran sobre todo los cambios que el fenómeno migratorio, así como los cambios de la política económica nacional intervinieron directamente en la recomposición de la urbe y por consiguiente, dentro del campo artístico mexicano.

Por lo que tiempo después de la institucionalización de las artes —incluso como herramienta ideológica en función del Estado— para 1950 el muralismo había llegado a un agotamiento tanto estilístico dentro de la producción, pero también de organización al interior del campo artístico mexicano. El contexto era otro y los jóvenes de la época se encontraban muy lejanos de las aspiraciones y desde luego, revueltas que la Revolución marcó. La familia revolucionaria había logrado no sólo elaborar un aparato burocrático capaz de sofocar cualquier punto de lucha y revuelta, sino que sus hijos —sus jóvenes—, se encontraban en un momento de cambio con mayor contacto con el extranjero, efecto que les permitía nutrirse de los artistas y movimientos que se desarrollaban en ciudades como Nueva York, San Francisco, Londres y París. La clase media comenzaba su camino de definirse como aquella donde la educación fue el mecanismo prioritario para suscitar los cambios que veríamos durante las siguientes dos décadas. Al mismo tiempo, esa misma influencia extranjera terminó por crear una crítica y finalmente una barrera para el desarrollo del muralismo que desde los años cuarenta se presentó como una campaña de difamación hacia el muralismo y que como lo admita Shifra Goldman esta campaña proveniente de Europa y Estados Unidos dio

como resultado que en algunas historias del arte moderno se excluyera el movimiento muralista (Goldman, 1989:30).

Podríamos hablar incluso de un cambio que supone la transversalidad de espacios de cara a los discursos políticos. Por fin la pintura de caballete tan poco atendida como fue el caso del propio Tamayo, así como de Carlos Mérida, encontró a partir de los cincuenta espacios de desarrollo sobre todo comercial. Después de que solamente existiera la Galería de Arte Mexicano —fundada en 1934 por Inés Amor— para 1960 existirían 22 galerías, mismas que dictaban artistas, estéticas y formatos dentro de la producción del campo artístico. El mercado del arte en la ciudad de México comenzaba a tener una verdadera presencia dentro del imaginario.<sup>60</sup> Cabe resaltar que el poder gestado dentro de la autonomía del campo artístico, se traducía no sólo en el poder personal de las directoras de dichas galerías, sino que ese mismo poder concedía la visibilidad o no de los artistas jóvenes de la época como fue el caso de Cuevas.

Pero la ciudad también desvelaría sus mutaciones. La traza sería el fiel reflejo de la serie de cambios que el ansía de la modernización componía dentro del proyecto de Estado, es decir, formas de habitar y de ser mexicano de cara al progreso. Particularmente la década de los cincuenta será el espacio temporal donde se construiría la mayor parte del equipamiento urbano dedicado a la cultura, el esparcimiento y desde luego, la educación. Desde el Bosque de Chapultepec hasta los confines del sur, particularmente el Pedregal, a lo largo de las avenidas más importantes de la ciudad Reforma, Insurgentes, una serie de espacios destinados al arte y la cultura darían el

---

<sup>60</sup> Para Shifra Goldman el cambio constituyó una adquisición de poder no sólo comercial, sino social, incluso político: “Bajo la firme dirección de Inés Amor, la Galería de Arte Mexicano representó de manera consistente a los principales artistas de las primeras generaciones y las posteriores y dio con el tiempo a Amor un poder “político” y económico sin precedentes en el mundo social y artístico mexicano desde el cual pudo dictar virtualmente estilos y tendencias y aun “congelar” a ciertos artistas en alguna fase lucrativo de su desarrollo [...] La pintura de caballete se había convertido en una buena inversión y además daba prestigio social al comprador” (Goldman, 1989:50).

soporte necesario para que se llevara a cabo la transformación del campo artístico — incluyendo el así llamado proceso de La Ruptura— así como la distinción de espacios y la disposición de poderes institucionales y privados:

Paralelamente al aumento de galerías privadas, varias dependencias del gobierno establecieron lugares adecuados para realizar exposiciones de pintura de caballete, grabado y esculturas. En 1960, bajo la supervisión general del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), dependencia de la Secretaría de Educación pública, fue posible montar exposiciones no sólo en el Palacio de Bellas Artes (ostentoso edificio de mármol construido a principios de siglo que alojaba también al Museo Nacional de Arte Moderno), sino además en el Salón de la Plástica Mexicana, en las galerías de la ciudad de México: Chapultepec, José María Velasco y José Clemente Orozco. Bajo los auspicios de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) funcionaron galerías de la Escuela Nacional de Arte Plásticas (San Carlos), el Museo Universitario de Ciencias y Artes Plásticas (San Carlos), el Museo Universitario de Ciencias y Arte, la Casa del Lago y la Galería Aristos. Por otra parte, el Organismo de Promoción Internacional de Cultura (OPIC), agencia de relaciones culturales dependiente de la Secretaría de Relaciones exteriores, no sólo hizo circular exposiciones de arte mexicano, sino que también adquirió una amplia colección de obras de los artistas más jóvenes. En 1964, la inauguración del Museo de Arte Moderno confirmó la aceptación oficial y la institucionalización de la pintura de caballete [...] El decenio comprendido entre 1955 y 1965 (caracterizado por el primer reconocimiento internacional de Cuevas y la inauguración de un museo dedicado al arte moderno) parece haber significado un cambio importante en el énfasis cultural: del muralismo socialmente dirigido al público y patrocinado por el gobierno, a la propiedad privada del arte y al incremento de un mercado artístico interno que complacía a la clase media local y al comercio turístico (Goldman: 1989: 51-52).

Justamente, la transformación política tendría —como ahora— un fuerte impacto dentro del campo artístico, su desarrollo, sus formas de organización interna, así como los procesos de descentralización emparentados directamente con los cambios que gracias al flujo de capital económico, así como a los diversos procesos de conformación de espacios y poderes privados destinados incluso al mercado del arte se observan igualmente como procesos de transformación y ruptura institucional, donde igualmente

podemos visualizar el espectro de la vanguardia cercana ya más a los procesos de rupturas estéticas y políticas.

Por lo que la creación y organización de espacios museísticos, así como de galerías y el impacto de las nacientes industrias culturales —la televisión, el cine y publicaciones periódicas— a partir de este momento serán fundamentales para comprender la escena moderna del arte de la Ciudad de México, pero también la manera en que se comprendía el lugar de lo político dentro del campo artístico como lo advierte Pilar García:

De manera esquemática podemos decir que los espacios pertenecientes al Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) mantuvieron en su mayoría, su oferta en el centro de la Ciudad, mientras que las galerías y los institutos culturales —como el Instituto Francés de América Latina (IFAL), la Alianza Francesa, el Centro Cultural Hispanoamericano o el Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales— conformaron un nuevo espacio en la nueva Zona Rosa, y la UNAM ubicó sus museos en el centro histórico, la colonia Condesa, el Bosque de Chapultepec y en el sur de la ciudad, como parte del complejo de Ciudad Universitaria. Una lectura de estos sitios, entendidos como lugares simbólicos de legitimación del sistema del arte mismo y del imaginario político-social, permitirá comprender las estrategias de subversión del arte y el descentramiento de la política cultural del Estado, al interpretar el nacimiento, el desarrollo y la consolidación de sitios de cultura creados durante estos años y que desempeñan un papel fundamental en la conformación del imaginario cultural. La figura del museo será un importante agente de legitimación del arte de este período: en 1963 se construyó el Anahuacalli; un año más tarde, los de Arte Moderno y Nacional de Antropología y se inauguraron el Museo Nacional del Virreinato y el de Arte Popular Roberto Montenegro. Las dos instituciones oficiales más influyentes del período fueron la Universidad Nacional, a través de la Difusión Cultural, y el INBA. Sus directores, Jaime García Terrés y Miguel Salas Anzures — sin dejar de mencionar la colaboración de Fernando Gamboa—, fueron figuras fundamentales en el desarrollo de la producción artística. (García, 2014: 482)

Un elemento de suma importancia y que da cuenta de los cambios en la urbe, así como en el imaginario y la sociedad evidentemente fue la construcción de Ciudad

Universitaria. Desde el inicio del proyecto bajo la presidencia de Miguel Alemán la idea de edificar un lugar donde estuvieran concentrados los espacios adecuados para que la comunidad universitaria —alumnas, maestros, investigadores— estuvieran reunidos en un mismo campus fue por sí sola un símbolo de la idea de desarrollo, incluso de bienestar que la modernización del Estado buscaba para demostrar el poder político y económico, al mismo tiempo de sustentar las necesidades que la época reclamaba en distintos ámbitos, sobre todo científico y humanístico, es decir, la generación de recursos humanos capacitados para sostener el desarrollo estabilizador y la industrialización alcanzada a un nivel superior luego de la segunda guerra mundial (Arquíné, 2012).

No sólo la creación de Ciudad Universitaria originó un cambio favorable en la creación de recursos humanos, sino en la consolidación de la vida artística y cultural de la ciudad. Podemos advertir el hecho de que dotó de la fuerza necesaria para la creación de espacios adecuados a la creciente clase media conformada por una comunidad joven, universitaria y que daba el tono cosmopolita que dio el impulso necesario para la creación de galerías, cafés literarios y movimientos emergentes que se distanciaban de la política cultural envejecida, misma de la que diversos artistas y escritores jóvenes comenzaron a quejarse a través de diversas plataformas y expresiones, como fue el caso de José Luis Cuevas, Salvador Elizondo, Juan García Ponce así como los artistas extranjeros Alejandro Jodorowsky de Chile y Mathias Goeritz de Alemania quienes a través de diversas intervenciones y procesos —incluso disímiles entre sí— rompieron con las formas de comprender el arte y sus espacios de exhibición y de compra, pues podemos advertir a la década de los cincuenta como un espacio donde la confrontación con las “viejas” formas de comprender y producir arte — y política— emprendida por los más jóvenes, lo que incluso llevó a Juan García Ponce a denominarla como “la joven



pintura mexicana”. Cabe resaltar que habíamos visto este fenómeno desde los Estridentistas y, como lo veremos en el siguiente capítulo, los artistas contemporáneos de finales del siglo XX emprenderían esta batalla de rupturas y confrontaciones, pero también de alianzas y puentes entre el capital público y privado, entre posiciones y disposiciones del campo artístico mexicano. En el ejemplo que relata Goldman podremos ver vasos comunicantes con los hechos sociales e históricos que hasta aquí he revisado, sin embargo el aspecto de suma importancia y que descoloca el sentido de vanguardia desde una mirada clásica fue el patrocinio no sólo del capital privado, sino también extranjero. El arte sería visto más allá de su forma arte, sería una mercancía y un bien que cabía incluso desde el apartado de mercancía mexicana:

De modo que se puede considerar que las galerías y la Esso realizaron una “inversión conjunta” en una “mercancía mexicana”: objetos de arte comerciables.[...] Al ímpetu de abandonar el realismo humanista tradicional de México a favor de una experimentación formalista, se añadieron los ricos estímulos de la fama internacional y la competencia económica.[...] La confrontación entre lo “viejo” y lo “nuevo” se hizo cada vez más aguda en México en los años 50, cuando la validez y la vitalidad de la escuela mexicana enfrentaron al reto de los artistas más jóvenes. Uno de los primeros actos de rebeldía contra la escuela realista fue el del grupo de los pintores que 1952 - 1953 se organizó sin mayor definición contra “el arte político oficial”, en la Galera Prisse. En él figuraban José Luis Cuevas, Héctor Xavier, Enrique Echeverría, Alberto Gironella, Vlady y José Bartolí. Sin programa fijo, ni lenguaje plástico común se unieron sólo por un deseo de cambio. El grupo contó con uno de los promotores más activos del arte contemporáneo internacionalista, Miguel Salas Anzures, quien posteriormente como director del Departamento de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes figuró en las controversias que rodearon las bienales de México en 1960 y 1961 en Sao Paulo (Goldman, 1989: 62-63).

Esa emergencia de visibilizarse entre los sectores no sólo más tradicionales, sino de poder económico se observó en la constitución de espacios pero también en el seguimiento de actores que se involucrarían de manera consistente no sólo en el

desarrollo de la producción del “arte joven” de la época, sino en los mecanismos y disposiciones del campo en un momento donde se advierte ya una estructura formal, constituida por espacios de exposición, un mercado activo y desde luego un trabajo primigenio de curaduría a cargo de Salas Anzures, Helen Escobedo y Gamboa, quienes sentaron las bases para el desarrollo del campo entre 1951 y 1965. Sin embargo, no existía un apoyo oficial que sustentara tal acontecimiento.

En contraste con el movimiento cultural que se desarrollaba de forma independiente, se advierte la ausencia de apoyo oficial para expresiones artísticas no interesadas en repetir y propagar la adhesión a los valores formales asociados con lo nacional:

El problema es abordado en el texto-manifiesto de José Luis Cuevas: “La cortina del nopal” en el que el joven artista, de escasos 22 años, hace una denuncia de estos procesos burocráticos que coartaban a los artistas visuales de ser exhibidos y reconocidos en los espacios oficiales. Cuevas percibe con ingenio la herencia particular que las políticas culturales de los años cincuenta México recogen de los conflictos culturales que se presentaron durante la guerra fría entre Occidente y la Unión Soviética y que produjo el insistente y después de un tiempo, monótono debate entre realistas y abstractos (Eder, 2014: 28-30).

Esta misma ausencia dio lugar a diversas experiencias en espacios privados lo que ayudó igualmente a desarrollar medios y formatos más allá del caballete. Los happenings se abrían paso en galerías que mostraban fuertes influencias del arte sobre todo norteamericano, como el fue el caso de la Galería de Antonio Souza. En ese sentido, la clara ruptura con las estéticas nacionalistas, así como los grandes formatos y arte público provocaron importantes disonancias con el programa oficial que no contemplaba el desarrollo de la producción de artistas jóvenes y/o extranjeros. Ejemplo de ello fue la exposición “Los Hartos” de Goeritz en la galería de Souza:

Este lugar se caracterizó por tener un carácter cosmopolita y por atreverse a presentar happenings y otros eventos apartados del lenguaje narrativo nacionalista. La exposición de mayor trascendencia en el contexto mexicano realizada por Toño Souza fue la de “Los Hartos”. Mathias Goeritz recuerda en una entrevista que “en cuanto a la magia de su galería, Toño no tendrá sucesor”. No se atenía a reglas convencionales y su galería no tenía esa nota comercial. De 1956 a 1967, Souza organizó un total de 133 exposiciones, con duración de un mes, de artistas tan diversos como Pedro Friedeberg, Francisco Toledo, Bona de Pisis, Brian Nissen, Rufino Tamayo, Gunter Gerzo, Mathias Goeritz, José Luis Cuevas, así como de varios los artistas ligados al surrealismo, como Leonora Carrington, Wolfgang Paalen, Alan Glass, Bridget Tichenor (García, 2014: 500).

Finalmente, podemos advertir el hecho de que la UNAM fungió como el único apoyo que no provenía de un espacio privado y que desde luego funcionó como espacio de experimentación, pero también como un espacio donde el contexto nacional proveía de una fuerte resonancia a las centenas de jóvenes que estudiaban en los campus o asistían a los espacios culturales y comenzaban a observar de manera crítica lo que ocurría en su propio contexto.<sup>61</sup> Pero lo cierto es que la experimentación atrajo a los artistas de la época a generar experiencias de vanguardia.<sup>62</sup> las últimas antes de la influencia política que el doloroso episodio de la masacre estudiantil de 1968 sostendría en la producción artística de la década de los setenta.

---

<sup>61</sup> Cabe señalar que la figura de Helen Escobedo sería de suma importancia como lo veremos en siguiente capítulo.

<sup>62</sup> Artistas como Jodorowsky, Gurrola, Cuevas y Felguérez comenzaron a realizar una serie de colaboraciones con los artistas todavía en proceso de formación, acción que logró la trascendencia de su trabajo en solitario o incluso de la pintura de caballete: “Algunos de los artistas jóvenes interesados en la experimentación se lanzaron a colaborar con Alejandro Jodorowsky o Juan José Gurrola en atrevidos proyectos que entonces se consideraban poco serios, algo divertido y pasajero. Aunque continuaron con su producción de caballete, de manera desenfadada trascendieron la estrechez de los muros y el lienzo marcado por los convencionalismos de arte nacional y se aventuraron a explorar nuevos materiales y lenguajes en puestas escénicas y montajes escenográficos, y en la producción de cómics (tal es el caso de Felipe Ehrenberg y Zalathiel Vargas). Las obras que participaban en estas acciones se realizaron con materiales poco ortodoxos y sin intención de que perduraran, como es el caso de las tortillas de maíz que Manuel Felguérez incorporó en el “efímero pánico” realizado en el patio de la Academia de San Carlos en 1963. Recuerda Felguérez que uno de los aspectos más importantes de este “efímero pánico” fue que Jodorowsky usó a la institución para realizar actos no previstos. Sin duda, la fuerza dionisiaca y transgresora de la escenificación, el carácter anárquico y violento de escenas como el baño de sangre con un pulpo simulando una esponja, un pollo sacrificado o el lanzamiento de los panes y tortillas al público, impactó de manera profunda a los jóvenes estudiantes, y tanto Jodorowsky como sus “efímeros pánicos” pronto se tornaron piezas míticas y paradigmáticas que años más tarde hicieron posible replantear las prácticas artísticas convencionales en México. (García, 2014: 502).

### 3.3 La importancia de los grupos dentro del campo artístico mexicano (1970 - 1990)

Como lo he analizado en las primeras páginas del presente capítulo, los cambios concebidos en la década de los sesenta generaron rupturas en diversos sectores de la sociedad, recreando nuevamente cambios morfológicos como se observaron en el anterior capítulo al inicio de la década de los veinte. En el contexto mismo del movimiento del 68 existen dos fenómenos que muestran la dirección que tomará el movimiento de los grupos y de las nuevas formas de organización del arte. Por un lado una conciencia política que a muchos artistas como Víctor Muñoz, César Espinosa, Lourdes Grobet o Felipe Ehrenberg los impulsó a romper los medios clásicos de producción, así como de representación y en un segundo instante la conformación de grupos que advertían la necesidad de expandir el sentido de colectividad hacia la producción artística.

Con el nacimiento del Salón Independiente,<sup>63</sup> cuyo funcionamiento data del otoño de 1968 a la primavera de 1971; su propósito fue la irrupción de la sociedad civil en la promoción de arte y la afirmación del valor de la pluralidad en el movimiento artístico social de la época. Este indicio sería el impulso para la creación de grupos colectivos, así como de espacios en donde convergería el idealismo de la transformación social en conjunto con la actividad estética. Sin embargo, no sólo el abrupto episodio del 68 marcaría un radical cambio en la generación de una búsqueda de discursos visuales, que posibilitaran la creación de una identidad sobre todo urbana, sino también la búsqueda de una autogestión que posibilitara desarrollar sus búsquedas estéticas y las

---

<sup>63</sup> Podemos explicar que el Salón independiente fue una de las primeras propuestas de espacio que exponía un claro acercamiento a los fenómenos sociales, fuera de los alcances políticos, institucionales y económicos, “El Salón Independiente es un antecedente importante de una nueva forma de organización independiente y autofinanciada. Sea como fuere, lo cierto es que en estos acontecimientos ya sea adivina el camino que tomará el desarrollo de los grupos y los individuos en los años y décadas subsecuentes” (Barrios, 2001: 152).

demandas encontradas dentro de la producción de los grupos de la década de los setenta, como lo menciona Pilar García:

La producción artística realizada en México a partir de la segunda mitad de la década de los años setenta supone un cambio de paradigma a los que se consideraba arte en los años cincuenta y sesenta. Las nuevas propuestas respondieron en gran medida al contexto político social determinado por el movimiento estudiantil de 1968. Las prácticas artísticas se ven marcadas por la unión de artistas plásticos y teóricos para realizar obras colectivas que, en su mayoría, establecen un fuerte vínculo con el activismo político y la necesidad de salir a la calle y de generar nuevos espacios y situaciones en los que interpelar a los públicos. De los Salones independientes celebrados a finales de los sesenta quedaría la búsqueda de nuevos soportes artísticos, el borramiento de los límites de las disciplinas, así como la posibilidad de la autogestión. Un sector de los creadores artísticos logró sustituir el espacio de la modernidad de las décadas anteriores por los cuerpos, las relaciones sociales y la acción política (García, 2015: 21).

La década de los setenta, reconocería la aparición de varios grupos emergentes, bajo el acondicionamiento de diversos lenguajes visuales, los que auspiciarían el discurso de una necesidad de cambio no sólo social, sino también artístico, como ocurrió en el caso de Grupo Proceso Pentágono, cuya producción se vio íntimamente ligada a los discursos contestatarios desarrollados luego de 1968 y posteriormente bajo el contexto de la Guerra sucia a partir de los hechos de 1971 (García, 2015: 21). En realidad la necesidad del trabajar de manera colectiva fue lo que cambió las condiciones de la producción, como lo menciona el artista Víctor Muñoz, miembro fundador de Grupo Proceso Pentágono en entrevista:

Hay en todas las personas cosas que te modifican la vida, el destino, el sentido de la trayectoria. Y a mi generación la modificó el movimiento del 68. He reflexionado durante mucho tiempo sobre esto y he llegado a algunas respuestas que son ya para mí un cliché, pero hay que decirlas. Yo estuve en una escuela profesional de arte durante cinco años y trabajábamos de lunes a viernes de ocho de la mañana a ocho de la noche, y los sábados de ocho de la mañana a dos de la tarde, pero en una

escuela que lo que nos aportaba era el oficio pictórico, escultórico o gráfico. Sin embargo, algo pasaba en el ambiente. [...] Unas semanas antes del conflicto en la Ciudadela en 1968, por alguna razón yo llegué al Museo Universitario de Ciencia y Artes, junto a Arquitectura, y a diferencia de todos los días en una de las puertas no estaba el vigilante ni los custodios. Yo sabía que en días más se iba a inaugurar la exposición de Arte Cinético, que era una exposición de arte de vanguardia en ese momento. Entonces me metí, vi toda la gente trabajando y en algún lugar del museo y ya estaban levantadas las mamparas y estaban los plomeros arreglando tuberías y los mecánicos, los eléctricos, los carpinteros y los pintores. Y me encuentro a alguien que está solo, en un rincón, cubriendo de pintura gris unas hojas de triplay y veo que son muchas hojas. Me acerco y él no hablaba español, y le dije en francés “¿Quieres que te ayude, necesitas ayuda?” Y me dijo sí. Y empecé a ayudarlo y me quedé toda la tarde ayudándolo. Terminamos, siguió trabajando, terminó su cubículo que era una pieza muy bonita. Era un cubículo octagonal, alto, de 2.40, y en medio había una especie de montaña de arena, y arriba de la montaña había un foco. El juego era con un sensor, un *dimmer*, y el público al cruzar ese espacio por la orilla de la montaña hacía que el foco encendiera más o menos. Ese era el juego de esa pieza. Cuando salí esa tarde de ayudarlo me fui muy inquieto porque me preguntaba si eso que estaba haciendo era arte, entonces a mí que me estaban enseñando en la escuela. Mis profesores de la escuela eran los artistas de la tercera generación de la escuela mexicana o del muralismo. Me fui con esa inquietud y llega el movimiento del 68, la asamblea de la escuela elige a sus representantes, ya había declarado huelga, y quedé en tercer lugar de la votación. Pero entonces la asamblea decide que el primer y el segundo lugar de la votación se van al Consejo Nacional de Huelga, y el tercero se queda enfrente de la escuela. Me quedé los dos meses del movimiento encargado de organizar y cuidar todo lo que se hacía en la escuela. Y empezamos a hacer gráfica — era los que podíamos reproducir con mayor facilidad porque teníamos los talleres de grabado a nuestro alcance— con un cierto sentido colectivo, más bien un sentido colaborativo: uno dibujaba, otro serigrafiaba, el otro terminaba o imprimía y el otro le ayudaba a buscar el papel. Y entre dos o tres hacían una placa y hacían cientos de reproducciones para que hubiera estos carteles, esta propaganda del movimiento lista para las brigadas, porque la escuela también organizaba brigadas estaban formadas por seis o siete compañeros y yo les daba a cada uno una función muy específica porque no se trataba de botear o de pegar los carteles, sino, sobre todo, de cuidar que no hubiera contacto con la policía y que los aprendieran. Y así estuvimos organizados. Había una comisión de comida, una de limpieza, una de vigilancia. Había compañeros que venían de provincia y eran la base de la vigilancia nocturna, protegiendo los archivos de la escuela para que no cayeran en manos de la policía, en fin. Este ambiente de colaboración y de búsqueda de un objetivo común,

aunado a la idea de que las artes no tienen que ser expresión de la individualidad absoluta, se juntaron más tarde en proyectos inquietos.<sup>64</sup>

A partir de este testimonio podemos analizar la manera en que se abrió paso la necesidad del trabajo colectivo. Desde la sociología del arte, el concepto de trabajo se encuentra íntimamente ligado a las condiciones de organización interna del campo artístico, pero también a los cambios y fenómenos sociales que suponen un impacto en las diversas prácticas artísticas, así como sus formas de producción y consumo. Antes que nada, sugerimos ver al objeto desde su propia complejidad y escenario. Hablamos de un objeto cuya morfología se presenta por capas que, sin dudarlo, tienen conexiones con las formas de organización social, incluyendo la clase, así como la propia división del trabajo. Como bien lo analiza Howard Becker, los artistas requieren distribuir su trabajo y encontrar a la gente con el gusto adecuado para apreciar su trabajo (Becker, 2005 :117)

Bajo múltiples discursos, diversos grupos saldrían a la escena del arte mexicano como lo fueron, Tepito Arte Acá (1973), Taller Arte e Ideología (1974) y SUMA (1977), entre muchos otros, que legitimaron la importancia del arte para la época de los setenta. (Híjar, 2007) Este escenario ayudó por lo tanto, a promover el nacimiento de grupos que buscaban más la presencia de la obra a partir del artista como individuo y no a partir de plasmar ideologías, buscando un marco estético que tuviera un corte conceptual, como lo analiza Mónica Mayer:

En los años ochenta hubo una nueva ola de espacios de artistas fundados por miembros de la generación setentera de *Los Grupos*, misma que se caracterizó por su trabajo colectivo y politizado. Influenciada por los movimientos estudiantiles internacionales y marcada por la matanza de Tlatelolco, esta generación intentó alejarse del individualismo pero también cuestionó la definición de lo político

---

<sup>64</sup> Entrevista realizada el 11 de mayo de 2018 a Víctor Muñoz en las instalaciones de la Unidad Xochimilco de la UAM.

exclusivamente como lucha de clases, abriéndose de lleno a temáticas como la feminista y la gay. Así mismo, los setenteros se lanzaron sobre los géneros no-objetuales como el performance o el arte correo y salieron a la calle” (Mayer, 2006: 25).

Sin embargo, no sólo el movimiento de 1968 y las posteriores persecuciones por la guerra sucia fueron los detonadores de la generación de los grupos. Desde luego el contexto fue importante, pero también las disposiciones de los actores del campo, como lo fue el caso de Helen Escobedo y la convocatoria que creó para la X Bienal de París de 1977 (Vázquez, 2007:195). Cada grupo tuvo su propia perspectiva, así como estrategias y búsquedas estéticas. Esta clase de convocatorias tuvo un peso de suma importancia para la generación de otros grupos, pero también para el desarrollo de su producción, como lo fue más tarde La Sección Anual de Experimentación del Salón Nacional de Artes Plásticas de 1979:

La sección Anual de Experimentación del Salón Nacional de Artes Plásticas de 1979 organizada por el INBA constituyó sin duda el momento clave de lo Grupos, sobre todo en la medida en que ahí se presentaron obras que resumían sus objetivos y procesos de trabajo. Suma y el Colectivo mostraron una síntesis del trabajo realizado a lo largo de varios años. Proceso Pentágono continuó desarrollando el tema de la tortura que había abordado en la Bienal de París en una instalación ambiciosa y compleja. Peyote y la Compañía presentó en su pieza *Artespectáculo: Tragedia segunda* su ambientación más lograda. El salón puso de manifiesto una cierta vacilación en la postura de algunos grupos frente al patrocinio estatal. Proceso Pentágono decidió “participar fuera de concurso”, renuente a que existiera una instancia que evaluara y distinguiera la calidad de distintas obras, actitud que tenía resonancias del Salón Independiente. Suma se inconformó ante el jurado que lo declaró ganador y hacia el final de la exposición intervino su instalación con pintas que mostraban su desacuerdo, “Muera el INBA” “Jurado chafa”. (Vázquez, 2007:195-196)

Con todo lo anterior, evidentemente observamos que el contexto otorga elementos significativos para la conformación del campo artístico, pero también las formas de



poder de las instituciones, actores como directoras de museo, jurados y los propios artistas que sostienen disposiciones que pueden, como en el caso de los grupos, disolver incluso posiciones.

En la siguiente década el desarrollo de los grupos tomará una ruta distinta, pues las demandas políticas tendrán un giro importante a partir de 1985. Con el terremoto, se da un cambio substancial para lo que conocemos hoy como arte contemporáneo en México. Evidentemente con la unión de la sociedad civil tras la catástrofe, el arte no quedo excluido de la nueva movilización; en buena medida, tuvo que ver con el hecho simbólico de que tras no existir una respuesta clara del gobierno ante los sucesos, la sociedad civil en alianza con las empresas privadas, reorganizaron primero como táctica y posteriormente como estrategia, las nuevas formas de participación.<sup>65</sup> En el campo artístico por ejemplo, se reinstauró la apertura de espacios como galerías, que ayudarían a implementar nuevas formas de legitimación de la obra y del artista en el imaginario social. Como ejemplos, se encuentra la Galería Frida Kahlo, que como lo menciona Mayer, “nació como parte de las actividades de la Unión de vecinos y Damnificados 19 de Septiembre (UVyD), organismo que se fundó para luchar por la reconstrucción de la colonia Roma, una de las más afectadas por el sismo” (Mayer, 2006: 26). De igual forma, se concretó la existencia de Las costureras, instaurada en un local del ahora Sindicato de Costureras 19 de Septiembre *in memoriam*, de la catástrofe ocurrida con la industria textil en el terremoto.

Tal cambio permitiría la creación no sólo de nuevos espacios (en muchos casos itinerantes), sino de “nuevos lenguajes” que expresaran el verdadero arte alternativo a <sup>costa</sup> incluso, del apoyo oficial, puesto que a partir del temblor, el gobierno ofrece bajos presupuestos para el sostenimiento del sistema cultural y artístico del país, además de

---

<sup>65</sup> Mayer recalca que este fue uno de los detonantes para la apertura de los espacios de artistas de los ochenta, lo que guiaría a un nuevo concepto en cuanto a organizaciones artísticas independientes (Mayer, 2006: 26).

una fuerte censura que bloquearía de alguna forma el apoyo institucional.<sup>66</sup> Realmente durante el sexenio de De la Madrid, muchos actos negativos se articularon en torno al arte, lo que influiría de igual forma para que muchos artistas como Gabriel Orozco salieran del país. Ante tales hechos, se incluye nuevamente a la iniciativa privada como nuevo legitimador, como lo analiza Benítez. “En torno a la censura que las instituciones oficiales infringían sobre los nuevos lenguajes y las posibilidades y la congruencia de apoyo oficial” (Benítez, 1997: 27).

Ante esto podemos establecer una lucha de límites en el campo, en donde los artistas se confrontarían entre la autonomía y heteronomía, que anteriormente sustentábamos con Bourdieu. Es claro el hecho de que no todos los discursos artísticos de esa época fueron eliminados de la agenda artística del Estado, evidentemente algunos artistas encontrarían el auspicio para la generación de sus obras e incluso un reconocimiento comercial, fluctuando entre una hibridación y encuentro con las industrias culturales como lo fue Televisa. La situación recaía en la discusión de una legitimidad del verdadero arte según los “disidentes” y el arte “legítimo” según el Estado (Bourdieu, 2005: 330-331).

Evidentemente, la penetración de la industria cultural dentro del campo artístico, levantaría varias voces en contra; otras claro, auspiciarían tal adhesión, por ejemplo, en su momento lo haría Octavio Paz, como lo menciona García Canclini al respecto de cuando se trajo al museo Tamayo adquirido por Televisa, la muestra de Picasso:

La gran pintura, la gran literatura, una revista que las comunica a las minorías, también pueden ser espectáculos de la televisión. Y a la inversa, Televisa se presenta

---

<sup>66</sup> Bajo esta línea, Mayer relata un hecho que cambiaría de forma radical la línea del Museo de Arte Moderno, bajo la dirección en aquella época de Helen Escobedo, quién al abrir la emblemática muestra Obras Nuevas en la Sala Permanente. Arte Contemporáneo Mexicano en 1984, en donde se incluían obras de grupos como Tepito Arte Acá, No grupo y MIRA, así como diversos artistas independientes, al encontrarse discursos que no convenían a la perniciosa maniquea retórica política de aquella época, no sólo muchas obras fueron retiradas sino que se ejecutó la salida de Escobedo del MAM. (Mayer, 2006: 28 y29)

en el museo: financiando, poniendo su marca en la entrada de la exposición, sugiriendo al público una manera de ver. Las diferencias entre culturas y entre clases se “concilian” en el encuentro del arte culto con los espectadores populares. Pero este simulacro de democratización necesita una operación neutralizadora: el prólogo del Escritor, el discurso que despolitiza a uno de los artistas más críticos del siglo, disuelve su adhesión revolucionaria en rebeldía, la política en moral, la moral en Arte (Canclini, 2001: 100).

Es punto de análisis por lo tanto, cómo la inclusión de las industrias culturales en el arte, recomponen algunas disposiciones y tomas de posición en el campo, polarizando con más fuerza los grados de autonomía y heteronomía de los artistas, puesto que si bien es cierto la inclusión del *mass media* puede y es, como lo hemos visto, una forma de acercamiento al público, en otra arista, algunos discursos creados al interior del campo artístico se disuelven en lo que se plantea como una nueva lucha de posiciones, que al principio puede que se vea como de minorías.

No obstante, lo que se encara es una forma de ficción que se establece en el lenguaje mediático, que en el ámbito artístico giraba en torno al llamado arte culto, lo que podría facilitar también el encuentro de una expresión propia por parte del público consumidor, como lo analiza De Certeau en cuanto a las maneras de hacer desde la vida social y los efectos que se crean en las relaciones (De Certeau, 1994: 193). Desde el punto de vista sociológico, resulta substancial analizar el impacto de la industria cultural en el campo artístico, puesto que este haría un cambio de forma y fondo dentro de su propio *corpus*, pero también haciendo un impacto hacia a la sociedad, puesto que acercaría de alguna forma más contundente al público, que posteriormente generaría discursos en torno a la importancia del consumo cultural tomando gran auge en el análisis social, desde esta década.

Como lo veremos en el siguiente capítulo, el impacto de la cultura popular junto con la inversión privada generaría no sólo nuevos grupos, sino también nuevos actores, es decir, una nueva estructura del campo artístico en la Ciudad de México.

Múltiples grupos se formarían a partir de la creación de espacios alternativos, como lo fueron, La Agencia (1987), La Quiñonera (1988),<sup>67</sup> El Guetto (1989), El Departamento (1990)<sup>68</sup>, Pinto mi raya (1990),<sup>69</sup> Curare (1991),<sup>70</sup> Temístocles 44 (1993).<sup>71</sup> La creación de todos estos grupos, auspiciaría no solo una nueva posición dentro de la vida artística urbana, sino la identificación con la sociedad civil, la creación de comunidad desde una perspectiva sociológica, y la promoción y próspera creación de los espacios alternativos, como lo analiza Barrios. (Barrios, 2001: 160) En el caso de los

---

<sup>67</sup> La Quiñonera fue un proyecto creado por Néstor y Héctor Quiñones, al sur de la Ciudad de México; Múltiples artistas han expuesto en este lugar tales como, Gabriel Orozco, Diego Toledo, Mónica Castillo, Francis Alÿs, Helen Escobedo, entre otros. Como señala Néstor Quiñones: “era poner en total libertad la esquizofrenia del artista que se sintiera amenazado por el cerrado esquema del arte.” (Wolffer, 2005: pp. 22)

<sup>68</sup> Cabe destacar el hecho de que tanto El Guetto como El Departamento, fueron espacios dirigidos por Carlos Jaurena, actual director del museo de artes experimentales Ex Teresa Arte Actual. Ambos aunque tuvieron una vida muy corta, ambos auspiciaron y albergaron el trabajo de artistas muy jóvenes y provocadores, como Francis Alÿs, Oliverio Hinojosa, Eugenia Vargas entre otros, cuyos trabajos irían conformando posteriormente la producción estética de nuestros días. Posteriormente el propio Jaurena crearía muchos otros proyectos que aunque de corta duración resultan fascinantes incluso por ser vestigios de lo que se estaba conformando en cuanto a lenguaje contemporáneo mexicano, como lo fue la desaparecida Pelos de Cola, proyecto editorial que a manera artesanal, contenía muchas obras y ejercicios visuales y literarios de los artistas jóvenes y entusiastas de la época. (Mayer, 2006:36)

<sup>69</sup> Pinto mi raya, es un proyecto creado por Mónica Mayer y Víctor Lerma; resulta relevante el hecho de que Pinto mi Raya, pasó de ser una galería de autor, a una plataforma desde la cual diversos proyectos se plantearían, pues hoy en día, es uno de los archivos más importantes dentro del campo del arte en México. “Pinto mi Raya no duró mucho tiempo como galería de autor porque pronto empezó a planearse como plataforma desde la que generamos distintos proyectos: un archivo, una editorial de arte digital, programas de difusión (radio, internet y televisión) y otras intervenciones sobre el sistema artístico. Nosotros definimos nuestro trabajo como un proyecto de arte conceptual aplicado. A diferencia de otros proyectos conceptuales similares, planteamos que el nuestro debe tener una utilidad real. Buscamos por así decirlo, lubricar el sistema artístico”. C.f. Mayer, Mónica, *op. cit.*, p. 32 y [www.pintomiraya.com.mx](http://www.pintomiraya.com.mx) (página visitado el 13 de abril de 2015).

<sup>70</sup> “Curare” fue ideado como un espacio dedicado a la investigación, la curaduría y la crítica del arte. “Curare, Espacio Crítico para las Artes”, fue creado en Mayo de 1991, por un grupo de críticos e historiadores del arte de la ciudad de México, que habían colaborado previamente en varios proyectos curatoriales. Curare, fue una asociación civil sin fines lucrativos, dedicada a la investigación y al análisis de la cultura visual en México, desde una perspectiva pluridisciplinaria. “La asociación fue conformada por Karen Cordero, Oliver Debroise, Rina Elperstein, James Oles, Ana Isabel Pérez Gavilán, Francisco Reyes de Palma y Armando Sáenz; luego se unieron al grupo Pilar García, Georges Roque y Cuauhtémoc Medina. En su espacio inicial, en la Colonia Roma, CURARE presentó exposiciones, organizó cursos, ciclos de cine de artistas, conferencias de críticos y curadores extranjeros” (Debroise, 2007: 408).

<sup>71</sup> Temístocles 44, Fue creado por la historiadora de arte Haydée Rovirosa y Eduardo Abaroa, en una casa abandonada ubicada en Polanco en el mismo sitio con que se bautiza el espacio. Bajo un discurso curatorial más cuidado. Temístocles 44, pudo concebir un espacio distinto para propuestas visuales como las de Sofía Táboas y el Propio Eduardo Abaroa (Debroise, 2007: 402).

grupos, Pinto mi raya, Curare y Temistocles 44, así como La Quiñonera, son grupos que posteriormente formaron espacios para la creación alternativa de arte, tomando en cuenta los cambios que no sólo en el país sino en el resto del mundo, comenzaban a generarse como parte del fenómeno de la globalización bajo la línea económica, la cual, crearía un evidente cambio en la forma de ver el arte.

Bajo esta línea de la construcción del acceso, resulta promisorio observar como estos artistas le dieron un valor especial a su obra para ajustar cuentas con la escena internacional, lo que analizaríamos como la obra de arte como fetiche. Cabe destacar que lenguajes o taxonomías que se acercaban más al cotidiano desde una óptica híbrida y/o globalizada, a partir de las intervenciones e instalaciones, como el arte en espacios públicos y el arte *in situ*,<sup>72</sup> y que no fue hasta la llegada de protagonistas como Francis Alÿs, Melanie Smith, Santiago Sierra, entre otros, que la escena nacional, más propiamente la urbana, viraría hacia otros horizontes, con nuevas formas de construcción, como lo analizaré en el siguiente capítulo.

Por supuesto que no sólo la llegada de estos y otros artistas extranjeros darían este respiro al campo artístico, los artistas nacionales que se fueron del país como Gabriel Orozco, Guillermo Gómez Peña, Luis Alfaro entre otros, recrearían este importante indicio de búsqueda de nuevos lenguajes, plásticos en el caso de Orozco, de representación en el caso de Gómez Peña y Alfaro, ambos a través de la práctica del performance, recrearían un juego de imaginarios y producción de imágenes del arte Chilango-urbano, incluso de la estética gay en el caso de Alfaro (Prieto, 2001: 86). Bajo

---

<sup>72</sup> Evidentemente con ello no se propone la idea de que sólo a partir de la incursión de éstos artistas tales taxonomías y formas de producción se llevaron a cabo en el arte urbano, desde luego todos los artistas y grupos antes mencionados ya habían interactuado con tales lenguajes, como lo fue el fallecido Melquiades Herrera, la propia Mónica Mayer, Maris Bustamante, incluso Felipe Ehrenberg entre muchos otros; no obstante, lo que la inclusión de estos artistas extranjeros y posteriormente los que llegarían de nuevo a la escena, harían en el campo artístico de la Ciudad de México, de alguna forma, un cuestionamiento clave en el quehacer no sólo en cuanto a organización y creación de espacios y grupos, sino más bien de experimentación en la producción estética, incluso de acercamiento con las nuevas tecnologías como el videoarte.

esta perspectiva, se observa como la integración de miembros pertenecientes a nuevas generaciones, y distintas nacionalidades, realizan discursos que se distancian de los imaginarios referentes a un nacionalismo, lo que fue percibido más concretamente en las generaciones pasadas.

### **3.4 El retorno de lo real y la recomposición de lo político en el arte**

Desde el último punto del capítulo 1 destacué la manera en cómo opera el concepto de vanguardia dentro del arte en la época moderna. En general, podemos utilizar el concepto como una medida espacio temporal que delimita una zona donde los actores congregados a esta punta de lanza, como alegóricamente lo recuerda Bauman, intervendrán de manera disruptiva —prosaica incluso—, sobre las formas de creación dentro del campo de producción cultural. Desde la mirada de Pierre Bourdieu había analizado la manera en cómo se crean los campos de producción autónomos, pero en este momento me detendré sobre su importancia dentro de la vanguardia artística. El elemento de la autonomía será preponderante para reconocer dentro de la cartografía del campo, el sostenimiento de las vanguardias que interpelan de manera directa dentro del poder económico, así como en el valor simbólico de las obras y su nivel de representación de ciertos elementos originados en la realidad social. Al mismo tiempo, el elemento de innovación, así como las propias transformaciones de las sociedades y sus respectivos campos de producción cultural serán las bases sobre las que este sistema de relaciones sostenido entre la producción simbólica, el sistema de mercancías y los poderes institucionales, componga la trama narrada desde el inicio del siglo XX.

Una de las razones por las que he sido cauta en tomar de manera directa el análisis bourdiano, tiene que ver con el hecho de los objetivos de la presente investigación, es decir visibilizar no sólo la conformación del campo artístico de la

Ciudad de México, sino también registrar desde la mirada sociológica a la propia producción artística como fenómeno. Como lo veremos en la siguiente cita, para Bourdieu la producción artística funciona como un mecanismo que hace que supere los niveles de vana presentación del mundo y sus objetos:

La construcción social de campos de producción autónomos va pareja a la construcción de principios específicos de percepción y de valoración del mundo natural y social (y de las representaciones literarias y artísticas de este mundo), es decir a la elaboración de un modo de percepción propiamente estético que situó el principio de la «creación» en la representación y no en la cosa representada y que nunca se afirma con tanta plenitud como en la capacidad de constituir estéticamente los objetos viles o vulgares del mundo moderno (Bourdieu, 1995: 201).

Reconocemos ya de por sí la mirada objetiva de Bourdieu, pero sobre todo, el hecho de que sus investigaciones en torno al campo artístico distan de uno de los objetivos de la presente investigación, es decir, la visibilidad y análisis del proceso de creación como fenómeno social. Por supuesto que no dejo traspuesta la necesidad de conformar un enfoque que retribuya a la pertinencia epistemológica de los saberes de nuestra disciplina, a saber que sobre la formulación de herramientas metodológicas y conceptuales precisas se construye un conocimiento cuyo rigor nos haga identificar de manera frontal y directa las condiciones, elementos y actores involucrados para la comprensión del quehacer artístico.

Encuentro pertinente en este punto abrir la discusión hacia el elemento de la creación, como una práctica de generación de relaciones — entre actores y objetos— y subordinada propiamente por dos aspectos fundamentales. Por un lado la obra en su condición de mercancía y los diversos niveles de generación de capitales —simbólicos y económicos— que conforman el campo de producción cultural; en un segundo término sostengo la importancia que la acción de imaginar representa para el

reconocimiento de la vanguardia artística como espacio histórico — si es que se atiende a una linealidad propia de la historia del arte— como zona de contacto entre las problemáticas sociales, económicas y políticas vueltas rizomas que la vida social extiende sobre la mirada de la investigadora y como índice — a veces periférico, a veces evanescente— de un grado de pertenencia a la tradición, o tradiciones, desplazadas dentro de la producción de arte contemporáneo. Entre cada una de las partes, la imaginación será el agente y dispositivo que presente, expanda e incluso suspenda a través de diversos niveles y mecanismos de abstracción y representación la ruptura de su tiempo.

Si atendemos a lo analizado en las páginas anteriores, el arte de vanguardia en México se presenta como los intersticios, desgarres en la política, sea hacia la figura del Estado y la institucionalización del poder, sea en el propio campo artístico y sus actores y disposiciones que detentan el mismo. Por ello, lo político en el arte se presenta entonces como un acontecer que, como lo veremos en los siguientes capítulos, abre preguntas a través de las propuestas contemporáneas.

Sin embargo, vuelvo a las primeras líneas del apartado distinguiendo a la vanguardia como una medida espacio temporal que encapsula órdenes simbólicos que logran quebrar dentro y fuera del campo artístico las estructuras ya establecidas por los diversos poderes. Comprenderlo desde el acontecer del siglo XX resulta medianamente sencillo si atendemos a la condición no sólo utópica que prevalecía en el arte.

Como lo vimos en el punto anterior a través de la inclusión de manifiestos dentro de la escena del arte mexicano del siglo XX —primero con los Estridentistas, después con el colectivo 30-30 y más adelante con los diversos grupos y artistas que se encargaran de hacer resonancias entre las diversas artes, como es el caso de Ulises Carrión, Grupo Proyecto Pentágono, No grupo, Melquiades Herrera o Polvo de Gallina



Negra— se crea no sólo una ruptura con el nivel de representación propia de la literatura y de la plástica, sino dentro del panorama político.

En el siguiente capítulo analizaré las condiciones bajo las que se creó lo que reconocemos como la escena del arte contemporáneo en la Ciudad de México. Situaré espacialmente el lugar de los últimos grupos —algunos ya analizados en este capítulo— con el fin de crear las correspondencias sociológicas que ayuden a comprender el nacimiento del campo contemporáneo. Igualmente estableceré los vasos comunicantes que permiten situar la importancia de la mirada urbana para el desarrollo del contexto, sus implicaciones después de la globalización — económicas, políticas y simbólicas— para el crecimiento del mercado del arte y la integración hacia las plataformas de creación, exhibición y venta internacionales.

#### **4. LAS ARTES Y LA CIUDAD: LA ESCENA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO EN LA CIUDAD DE MÉXICO**

Tal como lo analicé en el capítulo anterior, será dentro de la Ciudad de México donde se perciban los cambios inmediatos luego de las devaluaciones —efectos sin más del desgaste del proyecto de Estado-Nación de la época— y de los cambios que el mundo a nivel económico estaba experimentando. Me parece importante admitir dentro del análisis el contexto urbano de la segunda mitad de la década de los ochenta, porque será el episodio neurálgico en el cual se presentarán las condiciones —sobre todo materiales— para que se geste la escena del arte contemporáneo en nuestra ciudad.

El doloroso episodio del terremoto del 19 de septiembre de 1985 dejará una impronta desde luego palpable en la vida cotidiana de los capitalinos, llena de cicatrices, de cuerpos por reconocer, de estrategias en sí de supervivencia y de un dolor indescriptible resultado del despojo del techo y la seguridad, hechos que de manera inmediata visibilizaron el vacío del orden institucional que existía —que existe— ante una crisis de este tipo. Resulta posible admitir que aquel día no sólo removió las capas de un cuerpo, sino también la manera en que a nivel social era percibido el Estado, así como las diversas instituciones que en aquel momento demostraron un ineficaz modelo de gobernanza, lo que compondría la escena de un corpus urbano en disputa.<sup>73</sup> Ante la emergencia, los principales cuestionamientos se enfocan en el sentido de destacar la importancia del espacio público y las formas de organización ciudadana, de replantearse la posibilidad de apropiación de la ciudad, un tipo de praxis política fuera de lo que durante el priato se denominó como institucional.

---

<sup>73</sup> Desde luego que muchos son los estudios que se han hecho sobre el fenómeno, ciertamente los estudios urbanos han dado cuenta de manera exhaustiva sobre las consecuencias que dicho fenómeno trajo en los diversos niveles que constituyen a la ahora Ciudad de México, urbanistas, sociólogos, antropólogos y politólogos han analizado cuáles fueron las consecuencias, las formas de organización ciudadana, los nuevos modelos de gobernanza y desde luego, los cambios a nivel estructural de la urbe.

Desde luego que nuevos actores políticos emergían desde los escombros para reclamar su derecho a la ciudad.<sup>74</sup> Sin embargo, particularmente para el arte, el fenómeno permitió —al igual que en el resto de los sectores de la población— nuevas formas de organización y de producción que reorganizaron el campo artístico. Si para los jóvenes estridentistas en la segunda década del siglo pasado las condiciones de la ciudad les permitieron sostener la creación de su Estridentópolis, a finales del siglo XX el contexto nacional permitió replantear las formas no sólo de producción artística, sino de venta más allá del apoyo estatal.

A lo largo del presente capítulo destaco el hecho de que la producción expuesta, documentada y vendida<sup>75</sup> sostiene al mismo tiempo una manera de apropiación de toda la ciudad, de sus habitantes y las maneras incluso de convivencia. Sociológicamente es una veta rica en elementos que permiten comprender dos universos que se han desplazado de manera paralela, pero que crean vasos comunicantes en esta vasta red de relaciones: el desarrollo del arte y el crecimiento de la ciudad. Como lo admite el artista estadounidense Kurt Hollander “para un artista, conocer una ciudad no lo es todo, lo que cuenta es la forma en que rehace la ciudad en su propia visión” (Sloane, 2017: 84). Sociológicamente hablando, el punto focal se encuentra en la interacción de los actores y las maneras de comprender el espacio.

---

<sup>74</sup> Los movimientos populares se orientaron en el sentido de dar voz a aquellos quiénes habían perdido todo. Figuras como Súper Barrio, el movimiento Francisco Villa y muchas otras organizaciones cuestionaron los instrumentos políticos y las irregularidades, así como el nivel de corrupción que permitía vivir a cientos de familias en situación de calle, mismas que hoy en día se encuentran en las mismas condiciones luego del segundo episodio de esa fecha.

<sup>75</sup> Resulta preciso admitir que mucha información —e incluso piezas— se fueron perdiendo a lo largo de estas décadas. Diversos testimonios indican que en aquel tiempo no resultaba preciso documentar tanto los procesos, como tampoco las acciones, performances e incluso piezas in situ, como lo advierte la curadora Magalí Arriola; “En aquella época, ninguno de nosotros se preocupa por documentar nada de lo que hacíamos [...] la información está regada por todas partes”. [Arriola, Magalí, (31 de octubre de 2017), Así está la cosa, en Alumnos 47, Ejercicio(s) de la crítica de arte en México, seminario de investigación llevado a cabo en la Ciudad de México] De igual forma, aunque existían algunas galerías, como la Galería Pecanins, la Galería Sloane-Racotta, la Galería OMR, GAM Ciudad de México y GAM Monterrey, por mencionar algunas, resulta cierto que hasta antes de la creación de Conaculta y la firma del Tratado del Libre Comercio durante el periodo presidencial de Carlos Salinas de Gortari, la mayor parte del consumo de arte, conocido en ese momento como “Neomexicanismo” era interno, sobre todo de capital regiomontano o del propio Estado (C.f. Montero, 2012: 45).

Por supuesto que existe en todo momento una orientación política, sin embargo, veremos cómo el mismo concepto se abre dentro del imaginario en dos vías, donde tal como lo denominé en el segundo capítulo, la política será la regulación por vías institucionales de la vida cotidiana de un determinado espacio, mientras que lo político será la articulación de un discurso que reclame las necesidades de un grupo o comunidad ante el ámbito federal, más allá de las así denominadas “demandas ciudadanas”, diversos mecanismos buscan visibilizar los problemas que ponen en riesgo la vida de tales grupos.

A lo largo del presente capítulo analizaré la manera en que tales condiciones reformularon el campo artístico, las prácticas, las formas de producción, las poéticas y los discursos que hicieron repensar desde otro lugar la comprensión de lo político, así como el sentido de emergencia. De igual forma, será posible advertir la manera en que las propias disposiciones de los grupos reformularon la idea de ciudad, no sólo por las maneras en que el arte de alguna forma contribuyó a repensar en términos de cultura las prácticas e incluso los imaginarios en torno al extinto Distrito Federal, sino porque las propias condiciones que dieron como resultado un crecimiento exponencial —hasta llegar a la condición de megalópolis— condujeron dentro de los desplazamientos de los actores de aquella escena, a la acción de fragmentar la ciudad, resultado de ello se observa una cartografía distinta a aquella dispuesta por el Estado.

En algunos casos —como lo veremos en el Centro Histórico—, fueron conformadas una especie de micro ciudades donde no existía otra clase de desplazamiento que el peatonal —acción que desencadenará poéticas y formas de comprender el espacio similares entre los artistas mexicanos y extranjeros habitantes de esta zona— en otros se trata de la instauración de lugares que sirvieron como estudios-dormitorio-galería pero que tenían una fuerte influencia dentro de las acciones planteadas

al interior del campo artístico como es el caso de la Quiñonera. Cada espacialidad sostiene al mismo tiempo formas de organización que sustentaron las bases para el nacimiento del coleccionismo, así como del mercado como lo conocemos ahora. Luego de casi tres décadas, éstas han resultado ser verdaderas referencias dentro de la historia reciente del arte mexicano, sin embargo, el interés sociológico se ostenta en comprender las disposiciones de los actores involucrados, el impacto que tales prácticas tuvieron dentro la cultura urbana y desde luego, los cambios ocurridos dentro del campo artístico, donde incluso nuevos actores, como lo es la figura del curador y el coleccionista,<sup>76</sup> emergen y con ello nuevas posiciones y prácticas que indiscutiblemente detentan una clase de poder en ambas direcciones.

Desde tales referencias resulta posible observar el impacto que las políticas económicas —tales como la inserción del proyecto neoliberal y la firma del TLC durante el período de Carlos Salinas de Gortari— así como la creación de instituciones como el Conaculta y el Fonca, fueron elementos que definitivamente lograron crear cambios significativos en prácticamente todas las áreas de la vida social, incluida la práctica artística y la forma en que se reorganizó el espacio urbano, así como la propia idea de cultura. Como lo analiza Jean Franco, Salinas de Gortari, desde su candidatura en 1987, enfatizó en su discurso la idea de una “renovación nacional”, la cual lograría disminuir la intervención del Estado en las políticas económicas. Este hecho traería como resultado romper con el viejo modelo posrevolucionario para entrar en un momento de cambio acorde con las condiciones que el mundo experimentaba, es decir, el modelo neoliberal. De esta forma no sólo introducía en el lenguaje político el

---

<sup>76</sup> En general la figura del curador no aparecerá en la escena mexicana hasta la década de los noventa, básicamente se estrena con la noción de lo contemporáneo dentro del arte mexicano, sin embargo, en Estados Unidos y Europa había hecho su aparición dos décadas antes, como lo admite Rosa Olivares: “En las décadas 60-70, se había realizado otra revolución en los parámetros del arte actual. Nació la figura del curador y se realizaba la renovación del concepto expositivo; los museos cambiarían rápidamente para dar entrada a un arte diferente, nuevo, donde la pintura, la escultura, las fórmulas tradicionales ya no eran las únicas. Cine, fotografía, performance, sonido; la idea se sobreponía al objeto, el arte contemporáneo se instalaba en el trono y todo cambiaría para en algún tiempo ser todo casi igual” (Sloane, 2017: 548).

concepto de “renovación”, sino que hacía replantear las ideas sobre cambio que habían aparecido luego de la Revolución y posteriormente en el proyecto de Estado-Nación que el propio PRI había instaurado, es decir, rompía con las condiciones del propio Estado Benefactor —aunque este mismo después de la década de los cuarenta apoyaba más a la iniciativa privada y a la inversión extranjera— para promover su modelo de “renovación nacional” (Franco, 1991, 296).

Si bien es cierto que cuando Salinas de Gortari llegó a la presidencia el modelo posrevolucionario —incluido el imaginario de la familia revolucionaria— estaba agotado, igualmente existía una crisis que se dejó sentir después del terremoto de 1985 en la ausencia política de la figura presidencial de Miguel de la Madrid Hurtado y su período, donde es posible visualizar el inicio de la privatización, y después la propia crisis política donde por primera vez de manera multitudinaria se dejó entrever la figura del fraude electoral para que el candidato priísta llegara a ejercer el poder del Ejecutivo.<sup>77</sup>

Ante un discurso tan deteriorado —prácticamente necrosado— y un escenario de crisis y emergencia, la salida empleada fue por un lado prometer mayor participación de la iniciativa privada respecto a la política económica, misma que sirvió para proyectar lo que sería la política transnacional a través de la firma del Tratado del Libre Comercio del América del Norte (TLCAN) —firmado entre Estados Unidos, Canadá y México en 1992 y ratificado en 1994— y la promesa de mayor participación democrática integrando a la sociedad civil a la generación de dicha democracia desde las instituciones. Como lo analizaré, prácticamente el discurso político funcionaba al mismo tiempo como la imagen de un país en cual se podía confiar para invertir, ya que

---

<sup>77</sup> El resultado de la concatenación de sucesos críticos en relación al desfase de la política económica, así como el hartazgo del proyecto político, dieron como resultado la aparición de nuevos actores y agencias que buscaron promover salidas desde la democracia, así como desde prácticas que permitieran una vida digna para las diversas comunidades en estado de calle o en extrema pobreza, como lo analiza, lo que propició la creación de “frentes de lucha no institucionales” (Quiroz, 2016: 49).

finalmente habían dado el salto hacia las miradas del entonces primer mundo, como lo menciona Franco:

La “renovación nacional” de Salinas es una versión mexicana, única en su género, de las políticas de privatización y el ataque contra el Estado de bienestar que se llevan a la práctica hoy en día en todo el mundo. Paradójicamente, fue el auge petrolero de los años setenta lo que trastornó el delicado equilibrio, desarrollado después de la Revolución, entre el Estado y las empresas privadas. México se convirtió en una de las principales naciones deudoras, aquejado de problemas demográficos y sociales agudos que alcanzaron su clímax en el período posterior al terremoto de 1985. Pasado el desastre, el entonces presidente Miguel de la Madrid, emprendió una política de privatización. Con el mandato de Salinas de Gortari, México se ha vuelto finalmente, en palabras del *Forbes Business Weekly*, “una revolución en la que se puede invertir” (Franco, 1991, 297).

Prácticamente, el discurso político era como una invitación para la inversión extranjera, en un país donde la modernización —concepto tan utilizado en la política nacional, incluso desde el propio gobierno de Porfirio Díaz— y la prosperidad eran requisitos para realizar negocios. En términos sociológicos, y sobre todo en lo que respecta a la sociología del arte contemporáneo de la ciudad, me interesa analizar la manera en que el contexto produce un impacto hacia la producción artística —en pleno despegue hacia la escena contemporánea global— utilizándola como la instantánea feliz y exótica que se abría paso dentro del mercado y la cultura de la globalización hegemónica, estrategia que desde la década de los ochenta se estaba utilizando a través del así llamado por Teresa del Conde “Neomexicanismo”, y posteriormente el paso al objetualismo y el arte contemporáneo sin más. La capa de la cultura y la condición simbólica hacían sustentar el discurso de “renovación” y la eficacia del modelo de inversión de la iniciativa privada, tan exaltado durante los primeros años de la década de los noventa.

Aunque tales elementos los analizaré a profundidad en el siguiente capítulo, es importante analizar en este cómo durante la década de los noventa los espacios,

comunidades, grupos y artistas experimentaron cambios significativos en sus estructuras, sus formas de organización y la manera en que el trabajo artístico fue concebido luego de 1994 donde el mercado y el coleccionismo comienzan una fase de desarrollo impulsado por la nueva política cultural, misma que reformula el papel del Estado frente a la producción del arte, ya que considera un nuevo modelo que ofrece la apertura de capitales y el apoyo de la iniciativa privada para incentivar a través de figuras como el mecenazgo, el coleccionismo y los apoyos de inversión para la cultura y las artes que permiten que la producción artística y la cultura sean percibidos como un producto a la par de aquellos de contenidos audiovisuales de la industria cultural monopolizada por Televisa. De ahí que se genere la percepción de que se trata de un proceso de mercantilización de los capitales simbólicos nacionales, como cualquier otro producto de exportación de las industrias culturales como las propias telenovelas entre otros contenidos de este tipo.

Un momento importante para visualizar lo anterior con mayor perspectiva fue la exposición *México: esplendores de treinta siglos*, la exposición más analizada y relatada en diversos medios e investigaciones por ser la primera que concreta el proyecto económico y cultural del salinato y desde luego por su fastuosidad. Su apertura en 1990 en el Museo Metropolitano de Nueva York — que igualmente itineraría por San Antonio Texas, Los Ángeles, Monterrey y Ciudad de México— sería el primer mecanismo creado desde la cultura para promover el hecho de que México estaba preparado para el cambio, y no sólo eso, sino que en definitiva el Estado era el mediador ideal para la realización de negocios y el aliado pertinente para efectos de la privatización. Lo anterior era visible al ver la manera en que Conaculta funcionó como el mediador para el montaje de una de las exhibiciones de arte mexicano más ambiciosa en la historia contemporánea, en conjunto con organizaciones privadas estadounidenses



y mexicanas tales como *The Rockefeller Foundation*, *Federal Council of the Arts*, y aquellas dirigidas por Emilio Azcárraga que orquestaron aquella marca de exotismo que se vislumbró en el otoño neoyorkino (Ramírez, 1994).

Como lo apunta el historiador del arte Daniel Montero, la clave se encuentra en “analizar la manera en que se crea la transacción de capitales económicos a través de los capitales simbólicos” (Montero, 2012:45), sin embargo, como lo veremos a lo largo del presente capítulo, si bien el modelo de mediación y apertura de capitales ayudó a posicionar la escena de arte local, igualmente es posible analizar que en ese momento la producción cambia radicalmente, ya que la figura del artista se desdobla hacia diversas posiciones, algunas veces como galerista, otra como curador, pero al final a veinte años se percibe un desencanto de las comunidades que integraron el campo artístico de la época. La comunidad y la ciudad misma quedan fragmentadas, a veces, la mayor parte, disueltas.

En el siguiente punto analizaré las formas en que la vida social a través de sus prácticas y mecanismos de reciprocidad social reconstruyó a la Ciudad de México. De igual forma analizaré las condiciones en que se instauró el campo artístico contemporáneo en la ciudad.

#### **4.1 Políticas de la mirada, políticas de la acción: para una comprensión sociológica del campo artístico después del terremoto de 1985**

Es posible pensar que las condiciones en que se produce el campo artístico se limitan únicamente a las posiciones y disposiciones de los actores o agentes que lo integran. Sin embargo, el espacio social será una clave para comprender lo que Bourdieu denomina como un campo de fuerzas, ese campo de poder donde los actores muestran los capitales con los que cuentan (Bourdieu, 1995: 29). En ese sentido, resulta

preciso admitir que para la comprensión sociológica me he apoyado conceptualmente en la idea de campo, porque dadas las condiciones observadas dentro de la escena local a partir de 1985 — pensemos en ese año como la marca donde comienza a gestarse el cambio que se vería tres años después en la escena del arte local— no encuentro mayor claridad en otro modelo o concepto que no sea el creado por Bourdieu.

La elección no corresponde a una arbitrariedad de mi parte, en general está apoyada por dos columnas que permiten crear vasos comunicantes entre la mirada de Bourdieu y el contexto mexicano. En las primeras fases del trabajo de campo, pude percatarme de que las condiciones de luchas de poder, así como la acumulación y circulación de capitales dentro del contexto de la escena artística de la Ciudad de México todavía se encuentran sujetas a una condición de clase, a las diversas alianzas, así como a la creación de comunidades y grupos que establecen un poder dentro del campo. De igual forma, la manera en que las instituciones públicas hasta antes de la creación de Conaculta disponían de los capitales para crear mecanismos de producción, incluso de venta y sobre todo de exposición era muy cercana a la idea del Estado cultural que México en su política exterior llevó muy de cerca de acuerdo a los propios estatutos planteados por la UNESCO desde 1945.<sup>78</sup> Por lo que conceptualmente la estructura analítica bourdiana permite contar con las herramientas adecuadas para el objeto en nuestro contexto.

Ciertamente y como lo iré desplegando en los siguientes tres capítulos, al contar con un contexto tan heterogéneo cuya complejidad es imposible enmarcar bajo un solo modelo, ha resultado eficaz crear una estructura de análisis —híbrida si se quiere— en

---

<sup>78</sup> [www.unesco.org/new/mexico/unesco-in-mexico/history/](http://www.unesco.org/new/mexico/unesco-in-mexico/history/) véase también, Salazar Ponce de León Alejandra, *Importancia del factor cultural en el diseño de estrategias de política exterior y promoción de negocios internacionales en México 2007-2012*, tesis para obtener el grado de licenciada en Relaciones Internacionales, FES-Aragón UNAM, México, 2010. También, Garibay Guillén Montserrat, *La política cultural en México, un análisis comparativo*, tesis para obtener el grado de Maestra Pedagogía, FFyL UNAM, México, 2006.

cuanto al hecho de que el análisis requiere de diversas herramientas teóricas, por supuesto, pero también metodológicas. Dentro de la producción por ejemplo, encuentro adecuado hablar específicamente del concepto de trabajo y de una ética del trabajo que algunos artistas de la escena coinciden en que es necesario ejercerla. Es el caso por ejemplo de los artistas Francis Alÿs, Christian Becerra y Abraham Cruzvillegas quienes han optado por establecer relaciones —a veces cercanas, de complicidad que visibilizan mecanismos de reciprocidad— con la comunidad del espacio en el que trabajan, aunque ciertamente no es posible hablar de relaciones horizontales.<sup>79</sup> Es por eso que considero pertinente —dentro del rigor que la pertinencia sociológica reclama— recurrir al análisis creado por Howard Becker respecto a los mundos del arte, con el fin de comprender las condiciones en que se desarrolla el trabajo artístico, concepto que tiene una carga sumamente compleja — a veces incluso volátil— porque la percepción que el artista tiene sobre su trabajo, es muy distinta a la que se tiene desde la mirada del capital y los procesos mercantiles, así como desde la generación de capitales simbólicos para el resto del público. Por lo que la categoría de trabajo tendrá diversas aristas que permiten enriquecer el análisis sociológico para la comprensión no sólo del contexto, sino del objeto en sí.

A lo largo de la investigación e incluso desde el conocimiento adquirido que tuve sobre el tema —la ciudad y el arte— durante mi travesía académica, me ha sido posible tener acercamientos con otras áreas del pensamiento sociológico que ayudan a tener una mejor comprensión del contexto y el objeto, en sí del campo social. No es extraño que existan cruces entre áreas de pensamiento propias de la sociología urbana, por ejemplo y la sociología del arte, mucho menos cuando me refiero al arte contemporáneo, como tampoco es extraño que existan acercamientos metodológicos de

---

<sup>79</sup> Entrevista a Christian Becerra, Ciudad de México, 23 de noviembre de 2017.

la micro sociología y el interaccionismo simbólico, ya que dentro del análisis destaca el peso que para el artista dentro de su producción tienen los procesos —tema sumamente analizado en el presente— desde donde derivan poéticas y discursos que culminan en la pieza.

No obstante, sin hacer ninguna clase de distinción, la mayor parte de las piezas que pertenecen a la producción contemporánea, no corresponden a una producción formal de pintura, ya que una de las marcas de identidad tiene que ver con el rompimiento de “viejos” formatos ligados directamente —desde su mirada— al período neomexicanista de los ochenta. La producción de ese momento, —de los artistas y espacios de los que hablaré hasta antes de 1990— no contaba con ningún apoyo ni del Estado, como tampoco de mecenas y coleccionistas. Este momento permitió aquello que el curador y crítico de arte Cuauhtémoc Medina llama como experimentación, ese poroso elemento que desde su perspectiva no se había visto anteriormente:

En el caso de Los Grupos, hay que considerar una muerte por el aplastamiento. La crisis económica —primero— y el resurgimiento del mercado de la pintura —luego— que marcan las dos etapas de la actividad artística mexicana de los años ochenta, tienen en gran medida la responsabilidad de la interrupción de las ofertas de vanguardia de los años sesenta y setenta. Por un lado, la crisis acabó con las seguridades y el modo de vida relativamente seguro de la clase media mexicana que permitía el despreocupado ejercicio de la experimentación como experimentación por sí misma. Por el otro, la demanda de mercancías pictóricas de buena factura, con “adecuada” dosis de modernidad figurativa y abstracta, hicieron el resto alejando a muchos artistas del cauce de la instalación; pero sobre todo, las instalaciones y performances pasaron a un terreno marginal, casi secreto: un apartamiento de lo público. En muchos casos, la biografía; más señaladamente el terreno del cuerpo personal (Medina, 2017: 54).

Al respecto, vale la pena preguntarse si lo anterior dicho por Medina es totalmente cierto, cómo explicarnos la producción que se realizó a la par de la proyección de la

pintura mexicana, la intervención de los mismos artistas por crear sus espacios incluso de exposición y posterior venta. En ese sentido desde el quehacer sociológico, nos encontramos ante dos momentos que se desplazan de manera paralela y que encuentran su choque. Más adelante, veremos qué sucedió con la producción de aquellos grupos y artistas no alienados a las reglas del campo, pero mediados por el capital económico y la protección del estado, en ese sentido los denominaremos como autónomos o si se desea, como sucedió en su momento, emergentes. Por el momento, deseo detenerme un poco para visibilizar la génesis del campo artístico de ese instante y sus correspondencias con la política cultural.

Desde luego que la figura del mecenas y el coleccionista seguirán siendo hasta el día de hoy posiciones infranqueables para la producción artística. En ese sentido hablamos de lo que Bourdieu denominará como subordinación estructural, donde el poder económico subvierte las posiciones de los demás actores de acuerdo al éxito comercial y al apoyo del mecenazgo estatal.<sup>80</sup> Prácticamente esta clase de capital simbólico ofrece la oportunidad de tener legitimidad política, pues un buen gobierno debe ofrecer igualmente oportunidades para el desarrollo de la cultura y las artes, además de exaltar el grado de una educación que le permita comprender las diversas expresiones culturales, como lo establece Bourdieu:

La práctica del candidato oficial permite conferir una legitimidad política, con la pertenencia del cuerpo legislativo, a hombres nuevos, entre los cuales figura una mayoría de importante de hombres de negocios, e instaurar vínculos estrechos entre

---

<sup>80</sup> Prácticamente hablamos del nacimiento de la especulación del arte mexicano que se encuentra a la par del nacimiento de la clase económica denominada como “nuevos ricos”. No resulta gratuito pensarlo así ya que ante los procesos de privatización, la mayoría de los empresarios se enriquecieron de maneras ominosas, lo que permitió como lo veremos, el nacimiento del coleccionismo desde el norte, Monterrey y Guadalajara hacia el centro. Será como lo analiza Bourdieu, “el reino del dinero” lo que condicionará la producción gracias al mecanismo de la especulación: “El reino del dinero se afirma por doquier, y las fortunas de los nuevos dominadores, industriales a los que las transformaciones técnicas y el apoyo del Estado ofrecen unos beneficios sin precedentes, a veces meros especuladores, se exhiben en las lujosas mansiones particulares del París del barón Haussmann o en el esplendor de sus carruajes y atuendos” (Bourdieu, 2005: 81).

el mundo político y el mundo económico, que progresivamente va apoderándose de la prensa cada vez más rentable.

Por un lado, se encuentra el hecho de que ciertamente lo que se llamaba arte entre 1987 y 1992 respondía al esquema clásico donde la producción se basa en la venta y exposición realizada sea por mecanismos institucionales del Estado o mecanismos del coleccionismo privado. El esquema de obra/mercancía atendió muy bien a la política cultural salinista la cual se valió del capital simbólico de la “nueva” pintura mexicana, para crear una imagen que lograra ante el resto del mundo —sobre todo ante Estados Unidos por ser el mayor inversor — concretar incluso desde la cultura, la idea de que nuestro país era una oportunidad rentable para invertir.

Al mismo tiempo la pregunta es ¿qué clase de coleccionismo existía en México? Después del auge de la ruptura —prácticamente después de la década de los setenta— existió un estancamiento dentro del mercado interno. Muy pocas galerías habían sobrevivido después del esplendor de las galerías de la así llamada por Cuevas la Zona Rosa y el circuito donde incluso se encontraba la Galería Universitaria Aristos gestionada por Helen Escobedo. Salvo la Galería Pecanins y posteriormente la Galería Sloane-Racotta, prácticamente no existía mucho movimiento. No es gratuito pensar que algunos de los coleccionistas más importantes eran los propios artistas, como Juan José Gurrola o escritores, como el propio Octavio Paz y Carlos Fuentes, de hecho Mónica Mayer describe que son los propios artistas quiénes mejor consumían arte:

En la práctica, los artistas no sólo producen arte sino que están involucrados en su distribución y consumo, aunque este fenómeno generalmente pasa desapercibido. Para muchos artistas, las tres etapas —producción, distribución y consumo— son parte fundamental de su labor como creadores. [...] Entre más pequeña sea una comunidad artística en términos poblacionales o por su innovación en el sistema artístico (la comunidad de performanceros *net art* etc.) es más común que los artistas asuman la distribución y el consumo del arte. Por otro lado, también hay artistas que

no sólo entienden el arte como la producción de objetos artísticos, sino como un sistema en el cual se desarrolla el pensamiento artístico y les interesa abordarlo en toda su complejidad. [...] Por último, a partir del arte conceptual encontramos artistas para quienes la distribución y el consumo del arte son parte integral de su propuesta artística. Desde hace varias décadas, al borrarse las fronteras entre la vida y el arte, muchos artistas han abandonado el lienzo y asumido los procesos sociales como soporte para su obra, incluyendo los que sucede en el sistema artístico (Mayer, 2006: 9).

Este fenómeno adquiere relevancia en el sentido de fortalecer las fuerzas internas del campo desde la posición del artista, incluso al contar con *habitus* propios de la creación resulta interesante ver como el gusto puede tener un espectro tan amplio que le permita adquirir debidamente una obra de arte. De acuerdo al análisis de Mayer, no existe separación entre el arte y la vida — podemos incluso leerlo como una vuelta a la vanguardia como lo analicé en el capítulo anterior— dentro de este esquema no existe especulación, pues el gusto está definido por la poiesis encontrada en las piezas que salen del marco. Esta clase de coleccionista se encuentra ligada a la condición de un coleccionista que le quita toda utilidad —desplaza a la obra de su carácter de mercancía— para aprender la esencia de la cosa en sí y apropiársela de manera en que sólo él puede hacerlo (Benjamin, 2009: 225). Responde a la figura del coleccionista de Walter Benjamin quién analiza que las cosas, las piezas, debemos de “plantarlas” en nuestro propio espacio, sin que el contexto valga, pues se le regresaría a su forma funcional.<sup>81</sup> En sí es el coleccionista deseable para los propios artistas, pues no sólo compra la obra porque sus *habitus* y capital cultural le han permitido desarrollar una sensibilidad que le permite “ver” realmente a la obra, sino que además conoce

---

<sup>81</sup> Para Benjamin, el verdadero coleccionista es una persona con una gran sensibilidad y sentido táctil, incluso se convierte un buen fisionomista, que le permita incorporar el sentido de la pieza, lo que permite sacarla de su entorno funcional: “Se puede partir de la idea de que el verdadero coleccionista saca al objeto de su entorno funcional. Pero esto no agota la consideración de este notable comportamiento. Pues no es ésta la base sobre la que se funda en sentido *kantiano* y *schopenhaueriano* una consideración «desinteresada», en la que el coleccionista alcanza una mirada incomparable con el objeto, una mirada que ve más y ve otras cosas que el propietario profano, y que habría que comparar sobre todo con la mirada del gran fisionomista”(Benjamin, 2009: 226).

absolutamente todos los detalles de su adquisición. Sin embargo, cada artista corresponde a un grupo y difícilmente un artista del grupo de poder comprará obra de artistas emergentes o autónomos; de la misma forma que debido a que su capital económico no se los permite, los artistas emergentes —jóvenes en su mayoría— no tienen manera de comprar arte consagrado. Cada uno consumirá a su grupo, lo que genera más tensión dentro de las fuerzas internas. De cualquier forma esto hace un nivel de circulación interna que no siempre tiene una resonancia al exterior.

Sin embargo, existe otra clase de coleccionista — en honor a Benjamin lo denominaré profano— quién compra la obra por su funcionalidad, por el capital que dicha mercancía puede traerle. De regreso a Bourdieu, esta clase de coleccionista se encuentra justo en las filas de la clase alta quienes no cuentan con los capitales culturales adecuados para desarrollar hábitos de consumo que respondan a una educación y sensibilidad artística con la que cuentan la clase de coleccionistas-artistas, pero que cuentan con una educación financiera que les hace pensar en la obra como una inversión, donde el capital se reproducirá, sobre todo dentro de los parámetros del neoliberalismo. Y finalmente, se encuentran aquellos coleccionistas —nuevos ricos— quienes consumen arte como un hábito meramente de consumo, motivado por el impacto de las industrias culturales y las propias modas, básicamente esta era la clase de coleccionismo que existía en nuestro país a finales de la década de los ochenta.

Como lo anticipé, la crisis económica a nivel mundial repercutió obligatoriamente en nuestro país, el impacto que formuló en la política cultural originó por un lado, la negación de apoyos hacia la producción y exposición de las piezas generadas por los diversos de Grupos y por otro formuló un apoyo total a la pintura, este hecho básicamente tiene que ver con la demanda de los coleccionistas nacionales y extranjeros, en plena crisis económica de Estados Unidos y en el mundo. La



especulación sobre diversos artistas y obras —incluso como el propio Van Gogh— llevaron al quiebre de muchas galerías francesas y estadounidenses, sin embargo, el arte mexicano y latinoamericano actuó como una burbuja que prácticamente salvó la situación. En ese sentido la condición de los capitales simbólicos resulta fundamental para comprender la manera en que actúan dentro de los mercados en su forma de mercancía. El problema se encuentra no sólo cuando la obra se ve como lo mencioné como mercancía, sino cuando esta obra se vuelve fetiche, es decir, cuando los elementos formales quedan velados por las fantasmagorías que se vuelven en verdaderos verdugos cuando se crea la especulación y volatiliza el mercado.

No resulta gratuito pensar en el año de 1990 como el año donde el arte mexicano se perfilaría como uno de los más demandados. Gran parte de este efecto, como lo mencioné, tiene que ver la política salinista y la creación de la exposición *México: Esplendores de treinta siglos* como un mecanismo de visibilidad del horizonte de primer mundo donde el ex presidente ponía a nuestro país. Existen dos elementos para comprender de manera profunda lo ocurrido con el arte mexicano, por un lado existe la idea de cultura como dispositivo para sostener el discurso político de homogeneidad —condicionado por los ideales de la globalización hegemónica— que el desarrollo de las artes en México había tenido desde siempre. El discurso curatorial de aquella exposición proponía entonces visibilizar una identidad donde el mestizaje, el color y la diversidad de sabores nos hacen ser la cultura milenaria que merece estar invitada al banquete y de esta manera ocultar — incluso borrar— la impronta que dieran la idea de un país herido, corrupto e inestable políticamente. Luego de cinco años de las imágenes de devastación de la ciudad que pasaron por las pantallas de todos los rincones del planeta, la imagen híbrida donde el brillo del arte sacro se mezclaba con los colores de las frutas, flores y bordados de Frida Kahlo y la pintura neomexicanista, era desde luego

una postal donde el rostro de Frida era la invitación más excitante para descubrir ese México “renovado”.

En ese mismo año, el arte mexicano, más allá de los artistas clásicos como Diego Rivera, Tamayo y desde luego Frida Kahlo —quien durante toda esa década y quizá hasta la mañana de hoy haya encarnado la figura de embajadora de las artes en México para el gusto extranjero— repuntó como una buena inversión, pero no sólo por los artistas consagrados, sino en general por los artistas jóvenes. En 1992, Edward J. Sullivan, reconocido crítico de arte latinoamericano y coleccionista quien en aquel entonces era director del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Nueva York explicaba en una entrevista el por qué artistas como Nahum B. Zenil, Julio Galán, Silvia Ordoñez y Sergio Hernández entre otros, resultaban ser generadores de lo que el ojo extranjero deseaba ver en el “nuevo” arte mexicano:

Después de la crisis económica de 1982 y de los terremotos de septiembre de 1985, un número importante de artistas mexicanos volvió su interés a los signos de su identidad nacional, a sus raíces locales, a la pregunta de lo que es “ser mexicano”. Las respuestas a estas inquietudes son distintas en cada artista, pero en todos está presente una constante: la reconsideración de las tradiciones visuales y estéticas mexicanas, volver al pasado para crear un arte nuevo[...] Pues en tanto en Berlín, París, Roma o Nueva York “hay mucha imitación” en el mundo del arte, en México eso no existe: los pintores mexicanos de las generaciones recientes no quieren imitar, pero les interesa más expresar un mundo propio, su propia realidad (Ochoa, 1992).

Este efecto corresponde básicamente a las exigencias del neoliberalismo y del modelo de la globalización —tan fuera de tono luego de dos décadas— aunque esta última se trata definitivamente de una fase del modelo económico, resultaba ser clave para comprenderlo, pues en ella se encontraban inscritos los valores, capitales simbólicos y la reorganización de las políticas sociales — incluidas las culturales— en todo el

mundo.<sup>82</sup> Prácticamente el consumir significaba ser parte del mundo. Si los valores de la globalización habían desplazado la construcción de identidades<sup>83</sup> la impronta dentro de esta masa global era propiamente el nivel de consumo, el capital invertido en una pieza que al mismo tiempo simbolizaba el nivel económico del coleccionista. Pero existía algo todavía más atrayente, cualquiera siempre con el capital financiero suficiente para adquirir arte podía ser parte de la fiesta de la cultura. El arte a través del dinero se había vuelto “democrático”.

En aquel momento, desde la antropología y los estudios culturales, diversas miradas supieron registrar lo que ocurría respecto a las nuevas formas de comprender la cultura y las llamadas industrias culturales. Renato Ortiz y Néstor García Canclini dieron las claves para comprender qué estaba pasando en América Latina, en México, a partir de la globalización. Para García Canclini, además del hallazgo de la hibridación como una herramienta hermenéutica que permite comprender el mestizaje en la época global y los análisis posmodernos, analizó de manera puntual lo ocurrido con los diversos consumos de las industrias culturales, incluida también dentro de este esquema la producción artística (Canclini, 2001).

---

<sup>82</sup> Definitivamente la década de los noventa resultó ser un cambio de paradigma, desde luego por la caída del Muro de Berlín, pero también por el salto que se dio gracias a las nuevas tecnologías, a casi treinta años podemos leer que la industria tecnológica permitió la expansión del capitalismo y en sí el mundo como lo conocemos, incluidas las guerras por la expansión de territorios, el narcotráfico, el desarrollo científico y la expansión del mercado artístico. Más adelante reflexionaré sobre si acaso ha existido un cambio dentro de la producción, por ahora, recordemos desde el análisis del Zaida Muxí los alcances de la globalización: “la globalización o mundialización es fundamentalmente un proceso económico, productivo y tecnológico que, como tal, influye en todos los ámbitos de la acción humana, transforman los modos de producir y, con ello, los valores éticos y morales.” (Muxí, 2003: 11)

<sup>83</sup> La desarticulación de las identidades se realizó con fines meramente políticos o como lo analicé en el segundo capítulo, con el fin de despolitizar y “desarmar” los discursos de los diversos grupos y comunidades tanto de los países en vías de desarrollo con población multicultural, como de los grupos resultado del comportamiento global, como las identidades sexuales, los movimientos políticos resultado de la lucha por los derechos de las nuevas ciudadanías, como el feminismo, el movimiento LGBTTTI, los derechos de las personas que viven con VIH o Sida, como lo analizaré en el siguiente capítulo, fueron desestabilizados o absorbidos por los valores globales. En ese sentido, la imagen que visibiliza la diversidad de la globalización queda concretada por las campañas de Benetton, las cuales paradójicamente exaltaban una estética donde la diversidad se basaba en la raza e incluso prácticas sexuales, pero no en las identidades micro sociales.

No resulta gratuito pensar que Televisa fue uno de los principales mecenas del arte en México, además de que creó el Centro Cultural de Arte Contemporáneo, sino que su presidente Emilio Azcárraga presidiría igualmente la fundación binacional Friends of Arts of México, cuyo patrocinio aportó buena parte del costo total de la exhibición *México: Esplendores de treinta siglos*, el cual fue alrededor de 2 millones de dólares de los cuales, la Fundación Rockefeller donó 100 000 dólares para el programa de actividades culturales, entre las que destacan muestras gastronómicas, conciertos, lecturas públicas entre otras (Campa, 1991). Podemos leer de manera directa la relación que existe entre la circulación de capitales simbólicos como dispositivos de legitimación política frente a Estados Unidos, pero también la manera en la que la exposición igualmente ayudó a visibilizar la política cultural, como un laboratorio donde se muestra “la eficacia” de abrir dicha política a la inversión privada, ya que la ganancia en ese momento para el Estado estaba íntimamente ligada con el hecho de que la inversión privada permitiría cubrir gastos que no son fundamentales para el gasto público nacional, pero que tiene un papel importante en la imagen que Salinas de Gortari deseaba dar como un país capaz de estar a la par con los preceptos globales, es decir, como lo analiza Daniel Montero: “el Estado asegura(ba) que la cultura iba a tener una protección, pero condicionada a las arbitrariedades del mercado” (Montero, 2012: 62). La pregunta sería protección para qué o para quiénes o desde luego ¿arte para quién?

En varias notas de prensa de la época se habló del suceso desde diversas miradas, algunas ponían en tela de juicio en realidad para quién se había preparado dicha exposición. La nota más crítica fue la escrita por el crítico Carlos Blas Galindo, quién cuestiona no sólo la manera en que fue planeada la exposición, sino que indiscutiblemente no estaba hecha para el público nacional:

Se le han reconocido su contribución al contacto cultural, el haber logrado atraer en Estados Unidos mayoritariamente a mexicanos (de Monterrey y del Distrito Federal) que antes jamás habían entrado a un museo y el haber generado cientos de exposiciones satélites, de escritos y de actividades paralelas. Pero se le ha impugnado, entre otras razones, por haber sido preparada en secreto, por no incluir obras producidas en épocas más recientes, por haber sido financiada por Emilio Azcárraga Milmo, por ser oficialista, por no haber cumplido con su cometido de cambiar radicalmente la visión que los estadounidenses tienen de México como un país donde solo existe la corrupción, la pobreza y el comercio de drogas, por haber saturado el mercado estadounidense (en lugar de interesarlo) con trabajos mexicanos, así como por haber sido anunciada como exótica (Galindo, 1992).

La idea que permea esta y otras críticas tiene que ver con que los posibles vínculos culturales se disuelven ante la fuerza que la imagen como símbolo tiene como posibilidad incluso de emblema de una nación. La imagen del exotismo no es tan contradictoria junto con los imaginarios que la empresa de medios Televisa formuló desde su creación, así como el hecho de que la empresa puede hacer uso del patrimonio material sin ningún problema. El Estado de esta forma concede las responsabilidades del compromiso de la cultura a la iniciativa privada como lo analiza Montero:

Los dos proyectos culturales que se inauguran en el sexenio de De la Madrid, el canal de televisión XEQ canal 9 y el Centro Cultural Televisa son un ejemplo claro de ello, al inaugurarse, transformarse y luego cerrarse dependiendo de las fluctuaciones del mercado, demostrando que el compromiso con la cultura no depende de un marco institucional ni de regulaciones legales, sino de variaciones en las prioridades de inversión. Y por supuesto, los proyectos de exhibición y colección de la empresa en el sexenio de Salinas de Gortari se mueven con la misma lógica pero con una variante adicional: Televisa quiere concretar negocios que le representarían grandes ganancias en Estados Unidos y es ahí cuando hay que preguntarse por la definición de *cultura* que comienza a operar para que se haga efectivo el Tratado en ese aspecto (Montero, 2012:63).

El tipo de cultura, como se entiende desde la lógica del mercado necesariamente es aquella ligada a la publicidad masiva, a ver al público, a la ciudadanía como un target y

a regirse bajo las líneas del marketing. En ese sentido la función del arte se encuentra ligada a la producción simbólica que ayude por un lado a legitimar las políticas abiertas del Estado y a dar cierto status al grupo empresarial. De manera redundante construye imaginarios, pero sobre todo construye consumidores que desean ser felices, como lo advierten Lipovetsky y Serroy, “la ideología del bienestar consumista no se ha construido en respuesta a la negación de la modernidad deshumanizadora del capitalismo, sino desarrollando un modelo individualista, materialista y comercial del ideal democrático de la felicidad”. Desde el primer capítulo analicé los mecanismos por los que la mirada sociológica atraviesa los diversos elementos que concretan el fenómeno artístico, de ahí que el contexto sea sumamente importante para comprenderlo, al igual que la función social. Sin embargo a partir del breve recorrido del escenario de la década de los noventa que sustenta el presente punto, es necesario admitir que en el caso del arte contemporáneo no hablamos de una función, sino de muchas funciones que responden de acuerdo a los actores, prácticas y de nuevo *habitus*. Esta ha sido la mirada de lo que ocurría desde la institución y la iniciativa privada, las primeras bases del mercado que se veía insipiente. Mientras que en Nueva York, Los Ángeles, Texas, Monterrey y el entonces Distrito Federal formulaban el viacrucis de Frida Kahlo, la escena local miraba hacia otra parte.

El nacimiento del arte contemporáneo en la Ciudad de México como lo conocemos hoy tiene orígenes diversos, pero casi todos apuntan hacia la emergencia de generar sus propios medios y espacios para la producción. Luego de los grupos, algunos artistas y grupos sobrevivieron la irrupción que los detalles antes mencionados hicieron dentro del campo artístico. No existía inversión privada y la pública era casi inexistente pues los soportes y experiencias estéticas experimentales no parecían rentables a mediados de los ochenta. Mónica Mayer, quién en su fase tanto sola como en trabajo en

colectivo es una de las figuras que mejor soportó — y ha soportado— los cambios del campo artístico logró analizar el caso del coleccionismo dentro del propio círculo de artistas como no sólo como una necesidad, sino como un “acto profesional” que involucra el pleno conocimiento de la producción del momento e incluso como una transmisión de conocimiento dentro del propio campo (Mayer, 2006).

Esa profesionalización es lo que separa a aquellos artistas que ya lo eran antes de 1985 y quienes coincidieron en aquel año en diversos espacios de la ciudad para generar, algunos por primera vez, arte.<sup>84</sup> El cambio más importante fue la apertura de espacios como galerías, que ayudarían a implementar nuevas formas de legitimación de la obra y del artista en el imaginario social, básicamente porque algunos trabajaban directamente con las comunidades circundantes y/o afectadas luego del sismo (Barrios, 2001: 159-160). Como ejemplos, se encuentra la Galería Frida Kahlo, que como lo menciona Mayer, “nació como parte de las actividades de la Unión de vecinos y Damnificados 19 de Septiembre (UVyD), organismo que se fundó para luchar por la reconstrucción de la colonia Roma, una de las más afectadas por el sismo.” (Mayer, 2006: 26) De igual forma, se concretó la existencia de Las costureras, instaurada en un local del ahora Sindicato de Costureras 19 de Septiembre *in memoriam*, de la catástrofe ocurrida con la industria textil en el terremoto.<sup>85</sup>

Este cambio permitió no sólo la creación de nuevos espacios (en muchos casos itinerantes), sino de “nuevos lenguajes” que expresaran el verdadero arte alternativo a costa incluso, del apoyo oficial, puesto que a partir del temblor, el gobierno ofrece bajos presupuestos para el sostenimiento del sistema cultural y artístico del país, además de

---

84 En los siguientes puntos expondré por cada escenario de la ciudad la circunstancia de los grupos y actores que formularon la escena contemporánea.

85 Al respecto, vale la pena analizar la impronta que esta práctica dejó en el imaginario, ya que como dolorosamente lo experimentamos treinta y tres años después con la búsqueda y corporización simbólica de las costureras sepultadas bajo los escombros de la esquina de Bolívar y Chimalpopoca, se realizaron algunas prácticas como principio de memoria y resistencia por parte de algunos grupos artísticos, familiares y sociedad.

una fuerte censura que bloquearía de alguna forma el apoyo institucional.<sup>86</sup> Realmente durante el sexenio de De la Madrid, muchos actos negativos se articularon en torno al arte, lo que influiría de igual forma para que muchos artistas salieran del país. Ante esto podemos establecer una lucha de límites en el campo, en donde los artistas se confrontarían entre la autonomía y heteronomía, que anteriormente sustentábamos con Bourdieu. Es claro el hecho de que no todos los discursos artísticos de esa época fueron eliminados de la agenda artística del Estado, evidentemente algunos artistas encontrarían el auspicio para la generación de sus obras e incluso un reconocimiento comercial, fluctuando entre una hibridación en conjunto con la iniciativa privada que, como lo veremos en el siguiente capítulo, genera el mercado de arte como lo conocemos hoy. No obstante, como profundizaré en el siguiente capítulo, en aquella época el poco mercado nacional que existía, mayoritariamente en Monterrey y Guadalajara, no se encontraba interesado en tales manifestaciones (Montero, 2012:40). La situación recaía en la discusión de una legitimidad del verdadero arte según los “disidentes” y el arte “legítimo” según el Estado, tal situación la podemos analizar con Bourdieu (Bourdieu, 1995: 330).

El performance, la instalación, el videoarte recomponen la necesidad de repensar no sólo el arte, sino la vida cotidiana de la ciudad. Quizá el caso más emblemático y que ejemplifica perfectamente lo anterior se encuentra justo en lo ocurrido en el Centro histórico entre 1987 y 1992, en el espacio limítrofe entre la Sta. Catarina y Licenciado Verdad. Kurt Hollander, artista y escritor neoyorkino y uno de

---

<sup>86</sup> Bajo esta línea, Mayer relata un hecho que cambiaría de forma radical la línea del Museo de Arte Moderno, bajo la dirección en aquella época de Helen Escobedo, quien al abrir la emblemática muestra Obras Nuevas en la Sala Permanente. Arte Contemporáneo Mexicano en 1984, en donde se incluían obras de grupos como Tepito Arte Acá, No-grupo y MIRA, así como diversos artistas independientes, al encontrarse discursos que no convenían a la perniciosa maniquea retórica política de aquella época, no sólo muchas obras fueron retiradas sino que se ejecutó la salida de Escobedo del MAM (Mayer, 2006: 28-29).



los más influyentes de la escena describe desde su experiencia qué es la ciudad para un artista y cómo interviene en la producción:

Para un artista, conocer una ciudad no lo es todo, lo que sienta es la forma que se rehace la ciudad en su propia visión. Crear obras de arte en las ciudades de otros es complejo. Hay varias maneras de representar una ciudad y una cultura, desde las caricaturas más superficiales llenas de sensacionalismo y exotismo, hasta obras de arte que utilizan lo mejor y lo peor de la cultura local de la clase trabajadora, la única cultura urbana realmente auténtica. Los mejores artistas sin embargo, a menudo van un paso más allá, reelaborando la cultura local de una ciudad de manera individual e idiosincrática tal, que logran cambiar la forma en que los lugareños perciben su propia ciudad y cultura (Sloane, 2017: 84).

Como lo analizaré más adelante, la mayoría de los espacios eran vecindades o casonas en ruinas, vestigios que quedaron luego del sismo y que por eso eran sumamente baratos, esos artistas podían —vivían— con lo mínimo, fenómeno que hizo posible que se fortalecieran los lazos afectivos y se hicieran comunidades cerradas donde todos vivían entre todos, como lo admite el artista estadounidense Michael Tracy:

Creo que empecé en 1984 ó 1985 cuando Eloy me presentó al abogado que era dueño del edificio. Un suntuoso apartamento de diez habitaciones. Dañado por el terremoto y de techos altos con viguerías. En el último piso. Sin acceso al techo pero con luz. Grandes ventanales. Un inodoro que funcionaba. Un patio exterior, usé plantas. Mi ayudante Carlos le dio una apariencia de trabajo ordenado y lo mantuvo así hasta mi ausencia. Nunca tuve muebles que presumir y nunca cociné en ese lugar. No había refrigerador. Comía afuera o conseguía sándwiches para llevar. La idea era mantenerlo todo sencillo. Más como vivir en la calle pero en una calle de tercer piso. Durante el primer año una empleada del Hotel Isabel La Católica que me agradaba lavaba mi ropa. Lo que allí logré fue esto: una serie de cuadros café oscuro, todos dedicados al Templo Mayor, importante, Bueno. Los mostré en Espejo humeante en el San Antonio Blue Star Space, en 1992, con catálogo. [...] Estar por la Ciudad de México no era sólo estar cerca de los artistas. Los artistas pueden ser interesantes, pero por lo general son aburridos a menos que estén borrachos, especialmente si son jóvenes. Buena parte de esa multitud quería ser “libre”. Pocos

tenían contacto con Europa o con cualquier otro lugar. Eran pequeñoburgueses por así decirlo (Sloane, 2017: 278).

Desde la mirada bourdiana podríamos analizarlo como una invención del arte de vivir, donde no existe una separación clara entre la práctica artística y la vida cotidiana, al mismo tiempo que los procesos son parte de la producción. Pero también estos mismos espacios pueden ser vistos como los Salones, no en vano Aldo Flores creó en 1989 el Salón Dés Aztecas.

Esta generación introduce una serie de experimentaciones ligadas al objetualismo, el performance, el videoarte, la fotografía y las intervenciones *in situ*. Esta situación llevó a los artistas a explorar sus propios espacios y crear otros como plataformas de exposición y resonancia experimental, como lo admite Rubén Gallo respecto al caso de Temístocles:

En aquel entonces había muy pocos sitios para exponer el tipo de creaciones experimentales de estos artistas. Las galerías comerciales sólo mostraban pintura, escultura y fotografía y nadie se imaginaba que un video, una instalación o un performance pudieran generar alguna ganancia. Para disponer de un lugar donde exponer, Eduardo Abaroa, Pablo Vargas Lugo y otros artistas abrieron un espacio independiente: lo llamaron Temístocles, no en honor del personaje griego sino de la calle en que se ubicaba. Era una casona estilo californiano en Polanco que Haydée Roviroso —Mecenas del arte joven y madre de la fotógrafa Daniela Rosell— prestó a los artistas durante un par de años. Balo —así le decían sus amigos a Eduardo Abaroa— y Pablo consiguieron una beca del Fideicomiso para la Cultura y con ese dinero financiaron dos años de exposiciones, instalaciones y performances (Gallo, 2010: 15).

No es gratuito decir que estos mismos artistas de los que habla Gallo— quienes hoy en día integran las posiciones de mayor visibilidad e incluso éxito dentro de la escena del arte contemporáneo mexicano— pasaron por aquello que Bourdieu denomina como “la fase crítica de la emergencia del campo” ahí es donde el espacio social lo es todo, pues

cuando un grupo pretende crear una especie de “espacios islas” que si bien se encuentran dentro del propio campo, en ellos intervienen las propias reglas y sobre todo las disposiciones que los artistas generan para crear según los principios de su propia libertad artística.<sup>87</sup>

Si bien no hablamos en este caso de las restricciones de las que Bourdieu habla sobre el campo literario del siglo XIX, es pertinente de acuerdo a los diversos testimonios de los propios protagonistas de la época analizar las formas en que el campo se encontraba prácticamente constituido por miembros de clases media y alta —además de que la mayoría de los artistas extranjeros que llegaron a nuestra ciudad por diversas razones contaban con una mayor fluidez económica que con el tipo de cambio de aquella época les permitía vivir de manera desahogada — o por la forma en que el Estado y la política cultural de la época — hasta antes de la formación de Conaculta, Fonca y la propia firma del TLC— intervenían directamente en la elección de propuestas y espacios para su exposición.

Otro elemento que no debe perderse de vista es la manera en que se sitúan ellas y ellos mismos como un tipo de generación que hizo posible lo que reconocemos como contemporáneo, como un tipo de figura libertaria que logró realizar el cambio, cuando como lo veremos, fueron toda una clase de elementos internos y externos los que permitieron que se conformara la escena actual.

Respecto a la escritura y en sí la crítica de arte, sucedieron dos aspectos importantes para comprender lo que actualmente ocurre con la crítica, como lo veremos

---

<sup>87</sup> Para Bourdieu el ejemplo que proponer sobre la forma en que Flaubert constituye su campo literario como “un mundo aparte”: “Reconstruir el punto de vista de Flaubert, es decir el punto del espacio social a partir del cual se formó su visión del mundo, y ese espacio social en sí mismo, es ofrecer la posibilidad real de situarse en los orígenes del mundo cuyo funcionamiento se nos ha hecho tan familiar que las regularidades y las reglas que lo gobiernan se nos escapan. También es, volviendo a los «tiempos heroicos» de la lucha por la independencia en los que, frente a una represión que se ejerce con toda su brutalidad (especialmente en los juicios), las virtudes de sublevación y de resistencia que tienen que afirmarse con toda claridad, volver a descubrir los principios olvidados, o abjurados, de la libertad intelectual” (Bourdieu, 2005:80).

en el siguiente capítulo. Por un lado los artistas fueron quiénes comenzaron a escribir sobre sí mismos, en parte porque no existían espacios, pero tampoco críticos o escritores interesados o iniciados en el tema. La condición de la “alternatividad”.

No resulta extraño que a la par se generaran propuestas desde la crítica de arte. Al igual que los artistas, los jóvenes críticos como Cuauhtémoc Medina y el grupo *Curare*, el propio Kurt Hollander, Magalí Arriola, Guillermo Santamarina entre otros, propiciaron replanteamientos tanto en la crítica como en la curaduría, la mayoría o casi todos, compartían generación, afinidades estéticas y el mismo hartazgo por la llamada cultura “oficialista”. Eran ya globalizados.

En la relectura a casi treinta años, considero que en absoluto les haya molestado la intervención del capital privado, porque ese mismo permitió el desarrollo de una nueva mirada hacía lo que ocurría en el resto del mundo. Como lo analiza el propio Medina en 1992:

El contexto es otro, y las actitudes de estas obras son otras. Para decirlo simplemente: las instituciones ya no conceden espacio a la instalación como una forma más de apuesta, se acercan a ella sin más. Un arte legítimo, con todos los peligros que la legitimidad implica para los artistas. Pero al mismo tiempo, este arte que busca la legitimidad también se centra en la intimidad creativa. El contraste entre los dos momentos consiste en que las nuevas instalaciones mexicanas son, por regla general, arte de artistas. Y como creación para miradas entrenadas, ha desplazado la intención pública de los experimentos de hace veinte años: Para decirlo pronto: el principal cambio estriba en que, en los noventa, la instalación en México no es un arte político (Medina, 2017: 64).

La clave para ellos se encontraba en despolitizar el arte, en quitar de la producción la marca de denuncia y crítica, el símbolo de la vanguardia política. Pero en sí mismo esa era ya una apuesta política, era una enunciación desde lo político que desatendía el arte neomexicano el cual legitimaba —o así lo creían las instituciones culturales orquestadas

por Octavio Paz y Emilio Azcárraga— y proponía desde la autonomía sus propias reglas incluso para escribir crítica. Tres años más tarde, Medina —quién ya colaboraba con artistas como Francis Alÿs y Eduardo Abaroa— repensaría el lugar de la crítica como el espacio que igualmente desea romper con ciertas tradiciones y repensar lo que estaba sucediendo (Medina, 2017: 65). Desde este momento emergen dos figuras claves para comprender lo que ocurriría las siguientes dos décadas, el crítico y el curador. Este último será una posición sumamente particular dentro de las posiciones del campo artístico contemporáneo. Para Magalí Arriola éste toma poder cuando se disuelve en cuanto se pierde el sentido crítico, es decir, como lo propone Medina, cuando el arte contemporáneo se vuelve legítimo.

Las prácticas de las y los artistas autónomos devienen en prácticas de ruptura que ejercen contra los medios legítimos, Sin embargo, éstas rápidamente estas prácticas se volvieron legítimas. Como lo analizaré más adelante, el arte en la Ciudad de México resulta un fenómeno que establece diversos tipos de relaciones, al mismo tiempo que los procesos a partir de los cuales desarrollan su producción se encuentran directamente arraigados al espacio urbano.

#### **4.2 Espacialidades y cuerpos en disputa en la década de los noventa y las primeras dos décadas del siglo XXI**

De acuerdo a los cambios que el espacio urbano sufrió por causa del episodio sísmico de 1985, evidentemente las prácticas creadas sobre la ciudad igualmente sostuvieron cambios importantes que impactaron en el reconocimiento de la urbe, así como en la generación de espacios, en la ampliación de sus bordes, en general en la idea y los imaginarios que fueron desarrollándose durante las siguientes décadas. Pero como lo he advertido en el punto anterior, no sólo la página negra de nuestra historia urbana

originó rupturas, desplazamientos y reorganizaciones. La última década de los noventa será reconocida como el nacimiento de la escena del arte contemporáneo en la ciudad de México, pero también como la década donde los cambios suscitados por el efecto de la globalización tendrán un impacto significativo dentro de las espacialidades urbanas, así como en la manera de comprender a la ciudad. Con ello, no deseo hacer cortes mecanicistas sobre la historicidad de nuestro arte, pero para fines sociológicos convengo que generar tales distinciones resulta más eficaz, ya que nos ayudan a ordenar incluso las características del contexto sobre el que se desprenden los fenómenos que he ido enumerando en el desarrollo de la presente tesis.

Muchas miradas en torno a la urbe conciben el desorden —el caos— como aquella condición necesaria para que se generen cambios dentro del espacio urbano. Puedo admitir que el desorden en la ciudad actúa como el dispositivo capaz de generar fuerzas — creativas y coercitivas— dentro de la urbe. No es gratuito que nuestra ciudad genere imágenes y ficciones que revelan la idea de una masa amorfa cuyas dimensiones sostienen acercamientos con fobias debido al desconocimiento y a las propias experiencias en las que miles de capitalinos se han visto inmersos por las distancias que deben cubrir desde sus ciudades o espacios dormitorio hasta los centros laborales. De ahí que podamos discutir sobre el hecho de que no es posible comprender a la ciudad desde un enfoque absolutista o canónico, sino que su propia morfología —incluso como lo resalté en el capítulo anterior al hablar de la experiencia de las vanguardias en las primeras décadas del siglo veinte sostienen una comprensión del mismo espacio muy distinta dentro de cada grupo— ha desatado distintos tipos de escenarios, así como diversos órdenes que conviven de maneras a veces conflictivas, a veces exitosas, pero que siempre desatan hallazgos que se reflejan en diversas piezas de los entonces jóvenes artistas de la escena contemporánea en la ciudad.

Sin dudar, pienso que la clave para comprender tales coexistencias radica primero en advertir la diversidad de escenarios, actores y prácticas que dentro del cotidiano edifican una ciudad que deviene plural y caótica, características que constantemente reclaman a la investigación sociológica sobre la urbe un análisis que pueda comprender y visibilizar tales fenómenos, como lo destacan Angela Giglia y Emilio Duhau:

Entender el (des)orden de la metrópoli implica penetrar en los modos de funcionamiento de estos diversos órdenes, que permiten pensar en la metrópoli como en una realidad compleja resultado de la coexistencia (y de la mezcla) de diferentes ciudades. A pesar del aparente “caos” metropolitano, no creemos que la Ciudad de México sea una realidad “desordenada”, es decir *inaprensible* y carente de sentido. Nuestra experiencia diaria en cuanto habitantes de esta metrópoli y las reflexiones que juntos hemos ido construyendo al respecto, nos han convencido, por el contrario, que por absurdas y extravagante que parezcan, muchas de las cosas de las cuales somos testigos o protagonistas cotidianamente, responden a lógicas sociales y muestran regularidades que pueden ser desentrañadas con las herramientas de las ciencias sociales (Giglia y Duhau, 2008:15).

Efectivamente, si para comprender el fenómeno artístico he señalado en varios momentos de la presente tesis el hecho de que la complejidad del objeto nos reclama la suficiente capacidad de apertura dentro del análisis así como el uso de herramientas que puedan aprehender debidamente sus características, es preciso admitir que es el mismo caso para la comprensión de nuestra ciudad. No deseo distraer la mirada hacia otro objeto —no es mi intención aunque es indiscutible que resulta apasionante el estudio de la ciudad—, sin embargo, al ser no sólo escenario, sino también materia y soporte de muchas prácticas artísticas que se desprendieron y desprenden del arte contemporáneo de la ciudad de México, resulta preciso hablar de ella y analizar las maneras en que podemos analizar de manera conjunta ambos universos que dentro del campo artístico son uno mismo.

Junto con la diversidad, el elemento que une ambos objetos radica en la experiencia, pero también en el dispositivo o “vehículo” que logra unirlos, es decir el cuerpo. Experiencia, espacialidad y cuerpo serán los elementos cuya correspondencia con el ámbito de lo subjetivo compongan la idea de ciudad, es decir que los tres elementos serán quienes ejecuten la construcción de la urbe desde lo imaginario. Desde luego, que al hablar de experiencia —elemento que puede resultar espinoso por la propia subjetividad que encarna— hablamos de un horizonte de saberes que los propios actores desarrollan a través de los desplazamientos espaciales y temporales, así como de *habitus*, juicios de valor y una argamasa de elementos que constituyen el horizonte cultural de lo que más tarde supondrán grupos o comunidades que se asientan en torno a espacios, pero también a experiencias como puede verse en el caso del arte.

No resulta gratuito que se construyan conceptos que intenten acertar con las realidades que se recuperan de la vida social. Uno de ellos es el de “experiencia metropolitana” generado por Duhau y Giglia desde el ámbito de los estudios urbanos<sup>88</sup> y que servirá a partir de este momento como un nexo entre lo que ocurrió y la cartografía cuyo ordenamiento es distinto al sistematizado desde las diversas instituciones que dirigen los espacios privados y públicos de la urbe. Tal zonificación —o como lo denominaron Giglia y Duhau “regiones de la experiencia metropolitana”— visibilizan la importancia de las prácticas, de los desplazamientos, así como del sentido de habitar.

Finalizo con el análisis sobre el cuerpo en la construcción de la ciudad. Pensar en la corporalidad, remite a pensar en una acción, pero ¿hasta dónde existe consciencia del cuerpo? Abiertamente no se sabe, sin embargo se observa la creación de una serie de

---

<sup>88</sup> Desde éstos márgenes y la propia construcción de una sociología del arte, recupero la idea que Duhau y Giglia sostuvieron en torno a la condición de la metrópoli y los goznes existentes entre el orden socio-espacial, las prácticas urbanas e incluso los deseos de sus habitantes, que como ellos mismo destacaron, producen igualmente usos del espacio y confrontaciones sobre el uso del espacio público. Su concepto de “experiencia metropolitana” genera un índice de conocimientos para el investigador de la ciudad.



estilos, de movimientos que desarrollan coreografías ejerciendo el derecho a ocupar un espacio en la urbe. Quizá la práctica de la caminata es una de las acciones más sencillas para observar estos instantes en donde la teatralidad muestra al otro en acto de interpretación, en dicho caso podemos apelar a la similitud que De Certeau establece entre el acto del habla y la acción de la caminata:

Dos postulados, me parece, condicionan la validez de esta aplicación: 1) se supone que las mismas prácticas del espacio corresponden a manipulaciones sobre los elementos básicos de un orden construido; 2) se supone que, como los tropos de la retórica, desviaciones relativas a un especie de “sentido literal” definido por el sistema urbanístico. Existiría entonces una homología entre las figuras verbales y las figuras caminantes (respecto a estas últimas, ya se contaría con una selección estilizada con las formas del baile) en la medida en que unas y otras consisten en “tratamientos” u operaciones que se refieren a unidades aislables, y funcionan como “arreglos ambiguos” que desvían y desplazan el modo que una imagen movida altera y multiplica el objeto fotografiado (De Certeau, 1994: 113).

Existen momentos en que el cuerpo encarna diversos personajes, representa dramas, crea performances, coreografías, que son trazadas a través de rutas, itinerarios, fotografías. Ciertos momentos de la vida colectiva nos permiten hablar de una política del gozo, misma que cuenta como escenario el espacio público. No obstante, a partir de los cambios que he mencionado, sobre todo aquellos relacionados directamente con la globalización y el neoliberalismo, existen fracturas y recomposiciones —o transformaciones— del tejido social, así como de cada esfera de la vida colectiva incluyendo la producción artística y diversos productos de las industrias culturales. Cabe mencionar que las últimas tendrán un papel fundamental en el reconocimiento de la cultura, pero también del cuerpo y las identidades.

Para muchos sociólogos estos cambios fueron objeto para hablar de la complejidad de las relaciones entre los sujetos sociales y las cosas, las mercancías sin

más. Un contraste con el pensamiento marxista sujeto directamente a las formas de producción y por lo tanto, a los diversos abusos que a lo largo de la modernidad fueron advertidos por los diversos pensadores —Lipovetsky, Delgado, Baumann, Maffesoli— que he mencionado en los primeros capítulos de la presente tesis, tuvieron un giro en cuanto a la visibilización de los fenómenos que las formas de producción globalizadas y el impacto de las mercancías, de las industrias culturales y su consumo. Cada uno de los elementos tienen un gran impacto dentro de la constitución de formas de relación social, pero también dentro de la estructura del campo. En ese sentido, la creación de nuevas instituciones de carácter público — Fonca, Conaculta y ahora la Secretaría de Cultura— así como de instituciones de carácter privado — Patronato de arte, Coinversión Bancomer, entre otras que mencionaré más adelante— y su peso político y económico —como lo mencioné en el punto anterior— generaron el desmantelamiento de las formas clásicas de producción dentro del campo, pero también las maneras de interactuar con el arte y la ciudad desde lo social.

Ya desde su libro *La era del vacío*, Lipovetsky explicaba el cambio que la posmodernidad creaba dentro de las estructuras sociales. El individuo toma una fuerza inusitada, dejando de la lado al grupo, consciente un narcisismo exacerbado que logra extender su indiferencia hasta el debilitamiento de lo conocido entonces como lo político.

El momento posmoderno es mucho más que una moda; explicita el proceso de indiferencia pura en el que todos los gustos, todos los comportamientos pueden cohabitar sin excluirse, todo puede escogerse a placer, lo más operativo como lo más esotérico, lo viejo como lo nuevo, la vida simple-ecologista como la vida hipersofisticada, en un tiempo desvitalizado sin referencia estable, sin coordenada mayor. Para la mayoría, las cuestiones públicas, incluida la ecología, se vuelven ambiente, movilizan durante un tiempo y desaparecen tan deprisa como aparecieron. [...] El mismo retorno a lo sagrado queda difuminado por la celeridad y la

precariedad de existencias individuales regidas únicamente por sí mismas. La diferencia pura designa la apoteosis de lo temporal y del sincretismo individualista. De este modo se puede ser a la vez cosmopolita y regionalista, racionalista en el trabajo y discípulo intermitente de tal gurú, oriental, vivir al estilo permisivo y respetar, a la carta por lo demás, las prescripciones religiosas. El individuo posmoderno está desestabilizado, de algún modo resulta «ubicuista». El posmodernismo no es más un grado suplementario en la escalada de la personalización del individuo dedicado al self-service narcisista y a combinaciones caleidoscópicas indiferentes (Lipovetsky, 1998:41).

Los roles, identidades y desde luego, corporalidades borran fronteras, por lo que crean una operación donde lo político no está separado de lo existencial. Para el autor, en ese sentido opera una especie de política que no obstante, se encuentra en constante disolución (Lipovetsky, 1998:45), también muy cercano al pensamiento de Zigmunt Bauman donde la liquidez no soporta ya las estructuras antes conocidas. En esos términos podríamos hablar de una refundación de lo político guiado desde el sentido de corporalidad y la expansión de subjetividades que a este constituye. En ese sentido, el uso de los espacios públicos y privados tiene un papel fundamental, ya que en ellos se dará la manera en que los cuerpos de los diversos actantes enuncien su permanencia, así como sus condiciones políticas para la creación de otros lenguajes que surgen desde la producción artística, como lo recupero en el testimonio de Víctor Muñoz:

Podemos decir que hay más accesibilidad con la información pero son las mismas preguntas pero se dan manera escondida o la tratan de disfrazar. La cuestión de la producción que pasaba en ese tiempo y que ha pasado, por ejemplo, ahora, en muchos de mis compañeros de generación es que tratan de imitar un proceso, y cuando digo proceso me refiero a proceso de investigación y proceso final de la pieza, copiando a otro tipo de artistas que no son mexicanos.

Un ejemplo: muchos pintores tratan de reproducir la escuela alemana, con esto no me refiero a que tengamos que pintar como los muralistas pero sí se ve una referencia. Pienso en un artista como Abraham Cruzvillegas que realmente si ves su proceso es un proceso de un artista con temáticas mexicanas. Pienso en *Autoconstrucción*, y es algo que lo ves muy marcado. Esa problemática sigue.

Cruzvillegas puede trabajar todavía sobre esa problemática que va a seguir existiendo. Obviamente él puede dar esta referencia y producciones y conceptos que nunca van a variar. Es muy diferente que un artista que nace aquí, aunque haya viajado, a los procesos de un artista que nació en Nueva York. Es mucho de dónde vives. Bajo esa premisa las preguntas que se hicieron hace veinte años, diez años pues muchas se siguen repitiendo. Eso tampoco te ejerce como para decir que si eres un artista mexicano trabajas con materiales como, por ejemplo, literatura mexicana. Estás parado en un lugar donde todo lo que vives y todo lo que consumes en todos los aspectos, políticos, culturales, sociales, todo, es lo mismo que te generan las preguntas. Por ejemplo, pienso en Alfredo Jaar otra vez, a él lo invitan a un país y tiene que ir a ese lugar y tiene que conocerlo y tiene que entender qué está pasando ahí y qué va a modificar. Él va e investiga, siempre ha sido muy riguroso en la investigación para que después funcione la pieza final. Ese es un método de trabajo, aquí parte, al menos toda esa generación de artistas del taller de los viernes sí tenían esas preguntas que toda persona se hace estando aquí en el país. Es lamentable, pero siguen existiendo muchos cuestionamientos de lo mismo, problemáticas políticas y sociales.

En esa búsqueda, existe un acto de performance, una alteración donde el cuerpo deja su impronta sobre el espacio urbano. Manuel Delgado se refiere el acto que nombro como performancero, como el acto dancístico, que de cualquier forma son actos artísticos de influencia escénica, cuyo instrumento para llevar a cabo la acción es el cuerpo, por lo que se posibilita equiparar a la acción del peatón con la del danzante.

El papel central del cuerpo en la actividad de los espacios públicos invoca de manera automática el referente formal de la danza. Nada casual, puesto que el cuerpo y lo urbano siempre están, como suele decirse, en danza, es decir en estado de agitación permanente, incluso de forma larvada cuando su actitud es la del reposo o la inmovilidad” (Delgado, 2001:26-27).

Lo que manifiesta esta danza, coreografías urbanas como lo veremos en el sexto capítulo con la artista Mariana Arteaga, son prácticas que, de acuerdo al análisis de Delgado y de Duhau, deviene ciudad. En el caso de Arteaga, el espacio y en sí el

contexto, tienen una influencia directa en la transformación que el cuerpo logra a partir del baile fuera de lo cánones establecidos por el campo artístico, como ella lo comenta:

Cuando empiezas a ver reflexiones en torno a este tipo de baile, cuando empiezas a través de videos a tener acceso al *hip hop* al *crump*, al *boggin*, al *waking* y empiezas a ver los orígenes de cada una de estas manifestaciones se consolida el tipo de reflexión y pensamiento, salpicado porque antes de la internet siempre tuve un interés de asistir a festivales y ver manifestaciones de ballet. A mí me gustaba el baile. Pero es un tipo de saber identitario que sucede en México que es invisible, este saber que está tan enfrente que no se ve, pero que por alguna razón quedó en mí muy arraigado. Reflexionar en torno a espacio público de una manera mucho más puntual y concreta, se dio cuando empecé a hacer procesos colectivos de baile con ciudadanía. Una reflexión desde lo coreográfico y de la relación del baile con la ciudadanía y con un proceso de liberación. Una reflexión sobre espacio público está intrínseca en toda mujer que habita este país, porque desde que eres pequeña tienes una información sobre cómo debes de caminar en la calle, a qué hora tienes qué caminar, por qué en ciertos lugares no debes de caminar, hay un código de vestimenta, etcétera. Son informaciones que no se hacen conscientes a papel, pero que es un *vox populi*. Hay una reflexión intrínseca, al menos en todas nosotras, de qué significa habitar el espacio público siendo mujer en este país.<sup>89</sup>

Sin embargo, ¿cuáles son los cuerpos que no aparecen en la fotografía? ¿cuáles los que existen? ¿cuáles son los visibles? ¿cuáles se invisibilizan? En el caso del arte contemporáneo, el cuerpo ha tenido una visibilidad recurrente que visibiliza conexiones primero con las vanguardias ya revisadas en el capítulo III, pero también con las transformaciones políticas y sociales relevadas de nuestro contexto. En el caso del artista Christian Becerra, en su pieza *Carcinoma*, logró establecer una correspondencia entre la memoria del cuerpo enfermo por cáncer y la poética de la propia enfermedad desde un principio ético que detenta una política desde la producción. Sin amargo, dentro del proceso de creación estas marcas tienen un peso dentro del resultado final, al respecto, el artista señala lo siguiente:

---

<sup>89</sup> Entrevista a Mariana Arteaga, 5 de abril de 2018, (Ver Apéndice 2).

En el arte contemporáneo sí, sí hay un interés mucho más en los procesos que a veces en las mismas piezas, o que son complementarios. Pero hay fallas, porque en muchos artistas es más interesante el proceso que la misma pieza que presentan. Alfredo Jaar menciona que para hacer todo este proceso, el arte contemporáneo es todo el lenguaje, y no de una sola línea, sino a partir de diferentes conceptos, diferentes herramientas, diferentes ideas. Y él decía que esas ideas, desde un principio y conforme se van desarrollando, terminar la investigación, definir el medio en el que se va a desarrollar, cuando se logra presentar frente al espectador, en un espacio público, en un museo, si el espectador no tiene esa respuesta, en la pieza hubo una falla. Él menciona que son palabras al vacío; espera mucho que la gente responda, o generar al menos un planteamiento o un cuestionamiento. Entonces es justo lo que pasa, hay procesos que se enriquecen sólo con el proceso, hay procesos que casi pueden escribir y no es que esté mal, en lugar de que se pueda escribir y que sea un documento que se realice la pieza. Sí creo que ahora pasa mucho, pero creo que siempre ha pasado. Hay desfase a veces entre concepto y pieza incluso presentación, dónde lo ponen. En eso llegan a debilitarse las piezas.<sup>90</sup>

En ese sentido, las piezas —al igual que el cuerpo— se debilitan de acuerdo a las pautas del exterior. El cuerpo se presenta normalmente vestido, cubierto, contiene su pudor en sus ropas, en la máscara, en los espacios cerrados, en la multitud. Lo invisible ya no es la desnudez, las marcas corporales, sino las historias de dichas marcas, al igual que los hallazgos y el registro de los procesos dentro de la obra concluida. Cuando las marcas quedan visibles, de alguna forma el cuerpo queda desnudo, libre de artilugios, de encajes, es justo la inscripción de contienda del actor social, el derecho a la ciudadanía, a la expresión, como lo reflexiona Maya Aguiluz:

Abierto a sus posibilidades de inscripción en el mundo social y político, es el cuerpo de la desnudez, de hecho el que ingresa en la lucha por los derechos desde que esta empezó por la presencia de un humano desnudo, según podemos comprender en la idea del hombre apolítico, sin derechos que se constituiría en ciudadano (Aguiluz, 2010).

---

<sup>90</sup> Entrevista a Christian Becerra, Coyoacán, Ciudad de México, lunes 27 de noviembre de 2017, ver anexo.

En la enunciación de las luchas por el espacio, queda inscrita la lucha de los cuerpos. Por ello, la relación que existe entre el cuerpo y la ciudad transforma el espacio urbano, lo vuelven espacio de enunciación. En los siguientes puntos analizaré las formas en que se ha reestructurado el campo artístico mexicano.

#### **4.3 Globalizados, representados y disueltos: un acercamiento sociológico a la producción de arte contemporáneo de la ciudad de México**

En los últimos tiempos dentro del campo artístico se ha generado un interés por realizar una especie de revisión sobre las condiciones en que se ha formulado el arte contemporáneo en México, situación que no es gratuita si pensamos que el arte es un tema que prácticamente ha permeado de diversas formas la vida cotidiana en nuestra ciudad. Sin embargo, es un hecho que las transformaciones sea en las estéticas, en la producción o incluso en las plataformas de consumo siempre han generado un vértigo dentro del campo mexicano, pues formulan un cambio de paradigma. No considero que la decepción —o la negación— que se produjo por el cambio del neomexicanismo —así llamado por Teresa del Conde— a lo que hace veinte años se conocía como objetualismo y conceptualismo —conceptos ya de por sí desfasados— se haya producido meramente por ser contemporáneos, sino por el simple de hecho de constituir el posible fin de un lugar que había resultado cómodo para las reglas del campo de ese momento —sobre todo si pensamos que la imagen de exotismo exaltado en muchas piezas, resultaba una forma exitosa para el consumo de arte, además de acompañar el desgastado discurso de los valores nacionales del PRI— sin embargo ni todo el arte producido en los ochenta era neomexicanista, ni el escozor de hace veinte años había hecho su aparición por primera vez.

Cada época ha creado una sintomatología que aparentemente declara el fin del arte debido a las rupturas que generaciones y/o grupos generan en su época. Es justo decir que el cambio que constituyó en la escena nacional la década de los noventa nos permite reflexionar sobre las condiciones económicas, políticas y sociales que resultaron un tipo de fuerzas renovadoras para las prácticas artísticas y la estética que nos liga con el presente. Como lo analiza el historiador y crítico de arte Daniel Montero en su tesis doctoral y posteriormente en su libro *El cubo de Rubik, arte mexicano de los años 90*, para comprender los objetos es necesario comprender el contexto, es decir las implicaciones que la firma del gobierno mexicano del TLC, el fin del priato, los planteamientos económicos del neoliberalismo y la globalización tuvieron dentro de la generación de piezas que sustituyeron los formatos clásicos (Montero, 2012).

Actualmente vale la pena replantearnos qué elementos de esa época siguen vigentes dentro de la propia producción de los artistas nacidos en la década de los ochenta y noventa, ya que dentro de sus piezas sugieren un replanteamiento de dicha transformación. Propiamente porque en dos décadas las plataformas de consumo y el cambio tecnológico sugieren cambios no sólo estructurales, sino también en la propia sensibilidad y nivel de producción de los agentes involucrados directamente en la escena contemporánea de la Ciudad de México—de nuevo el contexto— y que por ello instantáneamente proponen lo impensable hace tres décadas: ser pares de cualquier artista de su generación en cualquier parte del mundo, como es el caso de Christian Becerra.

En 1995 el curador y crítico de arte Cuauhtémoc Medina escribió un texto publicado en el catálogo *Acné o el nuevo contrato social ilustrado*, a propósito de la mítica exposición que tendría como sede primero los Baños Venecia en Guadalajara y después el propio Museo de Arte Moderno (Medina, 2017:65). En él planteó el hecho



de que las propuestas de los seis artistas mexicanos y extranjeros expuestos —mismos que hoy en día son los artistas más reconocidos y vendidos de nuestra escena— lejos estaban de establecer correspondencias simbólicas y mucho menos regirse bajo cánones de belleza, sino que sus piezas proponían una serie de preguntas que dentro de la propia provocación suspendían la condición negativa de las imágenes, símbolos y referencias de la cultura urbana de esa época, con el fin de visibilizar dentro de su propia estética de la disrupción, el hecho de que dichas piezas ya están dotadas de sentido y cómo y por qué son relevantes.

La situación no hace sino proyectar en el campo una parábola, una curva que dentro del plano se traza y genera diversas parábolas cada cierto tiempo. La pregunta que en la década de los noventa se encontraba en la base del cono ha vuelto a generarse en esta propia parábola, ¿Cómo es que estas obras están ya dotadas de sentido? ¿Acaso no hemos salido de la misma parábola? Podríamos objetar el hecho de que la experiencia de la obra debe de llevar a los artistas y públicos a lugares distintos incluso del momento en que se creó. Del análisis que se creó sobre los artistas que serán revisados en el capítulo V, podemos igualmente advertir que la obra ya no funciona como la cosa en sí misma, sino que son las preguntas, los cuestionamientos los que logran completar la operación.

Por eso más allá de su politicidad —el aspecto político de las obras— debemos tener en cuenta el contexto en el que se inscriben y esto, justamente como lo he analizado desde el anterior capítulo, tiene una conexión directa con el sentido de historicidad. En el siguiente punto analizaré las formas de relación de los actores, así como las posiciones y disposiciones que conforman el campo artístico.

#### **4.4 Miradas y desviaciones de la representación**

Luego de los cambios experimentados en la última década del siglo XX el campo artístico de la ahora Ciudad de México finalmente constituyó la escena del arte contemporáneo. El hecho de que existió una reconfiguración morfológica y de disposiciones que sustituyeron no solamente formas de comprender el arte sino también los aspectos institucionales, las plataformas de creación, así como la conformación de espacios proponen otras estructuras de organización que intervienen incluso en la manera de comprender los aspectos económicos y de políticas internas que responden a lógicas internacionales, pero que también componen una manera de entender el campo desde el propio contexto. Este último aspecto resulta de suma importancia para la mirada sociológica, ya que los artistas toman diversas posiciones en un campo que todavía en la primera parte de la década de los ochenta —la última fase de la época de los grupos— las prácticas de cada actor, así como de las instituciones se encontraban debidamente delineadas.

Fue hasta 1990 —como lo vimos en el capítulo anterior— donde debido al debilitamiento del aparato estatal frente al campo artístico, los artistas adquirieron diversas funciones entre las que destacan ser promotores de su propia obra, crear espacios independientes y/o alternativos para la exposición y venta de su obra, así como de sus cercanos. Al mismo tiempo, nuevos actores se integraron al campo, el papel del curador definitivamente reconfiguró no sólo las estrategias de exposición, así como el papel de los espacios museísticos públicos y privados, sino también las jerarquías dentro del capital simbólico. Ambos elementos sustituyen los mecanismos de control y poder — simbólico y político— que el Estado, primero a través de la Secretaría de Educación Pública y posteriormente del extinto Conaculta, ejercía sobre la comunidad artística e intelectual adherida al campo. Sin embargo debemos de advertir que dicho control no sólo se ejerció a través del ámbito federal, sino también a través de

mecanismos creados por otras instituciones como la propia UNAM. El papel de dicha institución fue primordial para el desarrollo de las artes a través de la Dirección General de Difusión Cultural, misma de la que se formaron la Dirección de Artes Plásticas y el Departamento de Museos y Galerías, ambos a cargo de Helen Escobedo en diversas épocas.<sup>91</sup> Dichos aparatos institucionales que albergaron —y albergan— los recintos museísticos universitarios que han sido claves para el desarrollo del arte en la Ciudad de México sostienen todavía estructuras clásicas en cuanto a la disposición y jerarquía de actores involucrados en la organización interna. Sin embargo, como lo vimos al final del capítulo anterior, los cambios que experimentaron artistas como Miguel Calderón, Yoshua Okón, Guillermo Santamarina, Mónica Mayer, Gabriel Orozco respecto a las modificaciones de estructura económica impactaron directamente en la Ciudad de México y con ello en cada parte constitutiva de la escena contemporánea.

Es evidente que en ninguna otra década la influencia extranjera tuvo tanto peso como en esta, tal fenómeno responde —como lo hemos visto— sobre todo a los cambios dispuestos desde la política económica interna debilitada y a la necesidad de integrarse al sistema de apertura de mercados. Como lo señalé en el punto 4.1 la firma del TLC durante la administración de Salinas de Gortari, trajo otras perspectivas de organización no sólo económica, sino también en la manera de comprender y explorar otras formas de vinculación incluso con otras esferas de la vida social, como lo es el

---

<sup>91</sup> Como se analizó en el punto 3.2 del capítulo 3 de la presente tesis, la influencia que marcó Helen Escobedo, fue sumamente significativa en el sentido de abrir espacios y acercar otras miradas al campo artístico de las décadas de los sesenta, setenta y ochenta, primero a cargo de la Dirección de artes plásticas de la UNAM (1961 - 1974) y posteriormente como jefa del Departamento de Museos y galerías (1974 - 1978) ambas pertenecientes a la Dirección General de Difusión Cultural, así como posteriormente en la década de los ochenta hasta 1987 del Museo de Arte Moderno. Su labor no sólo fue el abrir espacios al quehacer del arte desde la universidad, sino también el explorar el sentido de la profesionalización de los aspectos técnicos del espacio de exposición —museo o galería—, misma que sería una de las bases para comprender el papel de la dirección museística, la distinción entre cada espacio de exposición e incluso de venta, el poder simbólico y político que esto representa e incluso el papel de la mujer dentro de la construcción del campo artístico mexicano, como gestora, como directora y como artista. (Bolívar: 2017, 11-13)

tipo de alianzas con el ámbito privado en el caso de becas, estímulos y recientemente la creación de colecciones y espacios museísticos.<sup>92</sup>

Desde la propia historicidad sigue existiendo la necesidad de valorar estrictamente el impacto del TLC sobre lo que el Estado comprende como cultura y los cambios advertidos desde la producción de arte contemporáneo. No resulta gratuito el hecho de que la iniciativa privada haya tenido una fuerte influencia para la creación de espacios museísticos como en su momento lo fue el Centro Cultural de Arte Contemporáneo y la Fundación Jumex. Podemos advertir el hecho de que el rotulo, como nombra Raymonde Moulin, de los contemporáneo esta dictado por intereses políticos, como lo advierte Keith Moxey:

Cada definición que proponen explicarnos el carácter de una obra de arte está marcada por intereses políticos. El aspecto político en el que una obra de arte se define como arte es susceptible de transformarse a través de este proceso de cambio (Moxey: 2005, 34)

En el cruce de los intereses políticos encontramos el impacto de los intereses económicos que perfilan igualmente formas de producción, pero también un peso político en la estructura interna del campo.

En ese sentido, el concepto de trabajo adquiere otros principios que, como lo veremos en los siguientes puntos, profesionalizan dentro de los “estándares” internacionales la idea del trabajo artístico. De ahí que podemos advertir que el artista pasa del lugar de la vanguardia o incluso del lugar de un artista que necesita constantemente de la protección de un mecenazgo, para constituirse así mismo como su propio administrador, promotor, e incluso curador, mecenas, galerista o crítico de su

---

<sup>92</sup> A partir de la década de los noventa el impulso de la industria e intereses privados formularon cambios determinantes en materia de producción y exposición. Como lo analicé en el capítulo anterior, el capital privado proveniente de ciudades de estados productores como Monterrey y Guadalajara promovió la creación del auge del coleccionismo y la adquisición de obra de artistas contemporáneos.

obra o de la obra de sus cercanos como se observa en el caso de la galería Kurimanzutto. Por ello resulta importante comprender la manera en que los capitales económicos y simbólicos intervienen dentro de la producción artística, su consumo y exposición, porque la estructura clásica del campo artístico comprendida desde Bourdieu y seguida por Heinich — aún con los cambios y negaciones hechas al pensamiento bourdiano— cambian de manera radical, no sólo en las prácticas, disposiciones y fuerzas de poder, sino en la manera en que se comprende el desarrollo artístico y lo que el término arte contemporáneo devela.

En este capítulo los elementos presentados en el capítulo III han tenido suma relevancia ya que el recorrido histórico nos da hasta este momento elementos donde podemos advertir la manera en que desde los aspectos políticos, económicos, simbólicos así como de conformación interna de la estructura artística, se ha constituido la escena contemporánea en nuestra ciudad. Podemos comprender en qué medida opera la tradición de una vanguardia como germen de distinciones políticas y estéticas para precisar el cambio de abordaje de un arte político hacia lo que se comprende como un arte apolítico o en el caso mexicano un arte que propone sus preguntas de acuerdo al contexto y a los fenómenos sociales y políticos derivados de las fallas del sistema político mexicano, la narcoviolencia, los feminicidios entre otras problemáticas que han sido retomadas por buena parte de los artistas en la escena nacional.

Como lo he advertido la introducción del concepto ha sido más compleja que el abordaje de una cierta estética o de maneras de producción y venta, en general la imagen completa comprende un peso en cómo los problemas y fenómenos que se presentan en otras esferas de la vida social de nuestro país, incluyendo la conformación actual del Estado y las instituciones plantean fuerzas que serán determinantes para la

toma de decisiones, los procesos y problemas que los diversos actores experimentan en cada una de las posiciones que presentan dentro del campo.

El arte contemporáneo mexicano encontró una nueva estructura y un lugar de intercambio en las narrativas de lo nacional (Montero, 2013:33) mismas que tienen un gozne definitivo con la producción cultural de la época. Ciertamente al hablar de producción cultural sabemos que intervienen mecanismos que desde la esfera económica y política sostienen sus propias fuerzas para el desarrollo de la misma, como lo analiza Mariana Arteaga, respecto a los cambios que advierte en la danza contemporánea y el performance:

Hay una versión de la danza contemporánea que siempre será la misma, que evoca una danza moderna, aunque se supone que no está en la modernidad, sino en la posmodernidad, pero hay un tipo de danza que veo que copia una serie de movimientos, de secuencias de movimientos, incluso de estructuras coreográficas que identifiqué y ese es un campo. Y es un campo que está muy relacionado con el mayor aparato de apoyo institucional de artistas que es el Fonca, hay una relación con lo que se está entendiendo como danza contemporánea que se ve en la convocatorias, que responde a un tipo de formato o de idea de la danza contemporánea en donde proyectos como los míos no entran. Un ejemplo: para el Fonca, Fomento y Coinversión, si yo no propongo hacer doce funciones ya sea para producir o para difundir lo que hice, tener doce funciones es la condición *sine qua non* para poder acceder al apoyo. Entonces, lo que ves en esa convocatoria es una intención de producción, productividad, el producto que gira, la idea de proceso está anulada y no puedo obligar a una ciudadanía a que doce veces haga ciertos procesos. Lo que yo noto es que hay un tipo de danza como la mía que está empezando a hacer otro tipo de cosas pero que todavía no entra en ciertos nichos institucionales. Hay otras relaciones institucionales donde hay gente como más de avanzada donde vas encontrando fisuras y vas probando estas nuevas formas de hacer, como ha sido el Museo Universitario del Chopo. En parte, esta doble relación artista/mecenazgo-estado ha determinado muchas formas de hacer para acceder al recurso. Por otro lado, hay gente que siempre estamos intentando ir abriendo el camino y abriendo brecha, hay un grupo de personas haciendo procesos en donde la fuente de pensamiento está en cómo pensamos lo coreográfico, es decir, desplazar un poco la idea de la danza al campo de lo coreográfico. La danza está en el campo de lo

coreográfico, pero lo coreográfico es mucho más amplio. Se entiende lo coreográfico como un proceso de pensamiento. Hay muchos fenómenos no oficiales o independientes que, es cierto, son efímeros en el entendido que tienen un proceso de vida y de lanzar espacios donde se pueden hacer cosas distintas, que a veces están destinados a cerrar porque hay un agotamiento de los artistas que los lanzan, pero que estas pequeñas provocaciones que empiezan a surgir, de todas maneras, lo que van haciendo es van obligando a la institución o a un mismo movimiento dancístico a voltear la mirada y constatar que eso está pasando, que eso sucede, y empezar a imaginar otras posibles formas de hacer. También por eso estas maneras de hacer danza y de articularlas en este tipo de espacio son fundamentales, porque van acompañando este proceso urgente de actualización tanto del gremio mismo como de la institución, aunque siempre van desfasadísimos. Si ha sido fundamental la era digital, ha provocado un acceso a una información distinta en cuanto a qué se está entendiendo por el cuerpo en otros lares, que a la vez ha provocado influencias y copias, como siempre, pero también abre ciertos espectros. También ha ayudado a articular la movilidad de muchos creadores y *performers* mexicanos a otros lados del mundo y empezar a entender la circulación no como un fenómeno europeo nada más, por ejemplo. De alguna manera, la economía se ha movido, seguimos siendo mucho más precarios en otros sentidos, pero lo que ha sucedido, y me parece importante, es que hay ciertas economías que se mueven a otros procesos de cuerpo que se han democratizado.

La clave está en comprender los procesos de legitimización, así como la manera en que el campo envuelto ya en una dinámica neoliberal propone en diversos momentos — y por ello en diversas etapas y desde diversas miradas— una autonomía que sobre todo sostiene una relación compleja con el Estado, casi una relación ambivalente, pues como lo veremos a lo largo del presente capítulo, en ocasiones —sobre todo durante la primera década del siglo XXI— se tratará de una especie de independencia, sobre todo en materia económica, de los recursos federales para el desarrollo de las artes.

#### **4.5 Más allá de la producción: la función de los artistas y los nuevos roles dentro de las disposiciones del campo**

He analizado no sólo lo que supone el concepto del arte contemporáneo en la ciudad de México, sino las maneras en que se compone la escena del campo artístico.

Cada uno de los puntos desarrolla la estructura del modelo de campo artístico de acuerdo a los elementos encontrados durante la investigación, mismos que denotan cambios relevantes de acuerdo a nuestro contexto, por lo que el concepto de campo artístico mexicano adquiere eficacia conceptual, ya que no sólo establezco correspondencias entre lo encontrado en el campo y en la investigación de gabinete, sino que formulo una estructura que sociológicamente nos ayude a comprender exactamente qué es el arte contemporáneo en el contexto de la ciudad de México, cuáles son sus principales actores, cómo se entiende el papel de las instituciones públicas y privadas, cuál es el papel del mercado, cuáles son las tensiones y fuerzas que se componen al interior del campo, cómo entienden las nuevas generaciones —las artistas nacidas en la década del noventa y la primera década del siglo XXI— las maneras de producir, exponer y vender arte, en resumen, la manera en que se establece desde sus propios lineamientos y contexto el campo artístico de la Ciudad de México en el siglo XXI.

En estas dos décadas hemos visto las diversas formas en que el campo no sólo sostiene una autonomía, sino que la transformación del Estado en materia cultural desarrolla dentro de la producción otra manera de comprender nuestro contexto. Por ejemplo, los mecanismos identitarios discuten con la idea institucionalizada de lo mexicano — fenómeno advertido desde los noventa con el impacto de la globalización y el alojamiento de noveles artistas extranjeros que comenzaron desarrollando sus carreras y que hoy son vistos como las influencias más fuertes de nuestra escena, como es el caso de Francis Alÿs— así como la forma tradicional o reconocida de ser artista, o al menos dentro de lo que se reconocía dentro del imaginario nacional e internacional. Estos elementos nos dan la clave para comprender el hecho de que para algunos artistas como Gabriel Orozco la clave es romper con el Estado.



De esta forma, observamos una correspondencia directa entre los roles que la división del trabajo dentro del marco económica neoliberal establece a partir de la profesionalización y derribo de fronteras y las maneras en que se articula el trabajo dentro del campo artístico, como lo establece Howard Becker:

Cada tipo de persona que participa en la producción de obras de arte, por lo tanto tiene un conjunto específico de tareas a las personas es, en un sentido importante, arbitraria — podría habérselo hecho de otra manera y sólo se sostiene en el acuerdo de todo o la mayor parte de los participantes—, no es fácil modificarla. Las personas en cuestión consideran que esa división de tareas es cuasi sagrado, “natural” e inherente al equipo y al medio (Becker, 2008: 29).

La estructura de tal división no se presenta de manera lineal, sino que conforma una compleja red de relaciones donde los saberes y fuerzas se unen de acuerdo al propio plan de trabajo, posiciones dentro del campo y sobre todo disposiciones e intención de la obra. Es ahí donde elementos como la galería, el museo, propiamente las instituciones privadas y públicas tienen un fuerte impacto dentro de la estructura artística. Pero también en los espacios creados por los propios artistas, como lo admite Christian Becerra:

Podemos decir que hay más accesibilidad con la información pero son las mismas preguntas pero se dan manera escondida o la tratan de disfrazar. La cuestión de la producción que pasaba en ese tiempo y que ha pasado, por ejemplo, ahora, en muchos de mis compañeros de generación es que tratan de imitar un proceso, y cuando digo proceso me refiero a proceso de investigación y proceso final de la pieza, copiando a otro tipo de artistas que no son mexicanos.

Un ejemplo: muchos pintores tratan de reproducir la escuela alemana, con esto no me refiero a que tengamos que pintar como los muralistas pero sí se ve una referencia. Pienso en un artista como Abraham Cruzvillegas que realmente si ves su proceso es un proceso de un artista con temáticas mexicanas. Pienso en *Autoconstrucción*, y es algo que lo ves muy marcado. Esa problemática sigue. Cruzvillegas puede trabajar todavía sobre esa problemática que va a seguir

existiendo. Obviamente él puede dar esta referencia y producciones y conceptos que nunca van a variar. Es muy diferente que un artista que nace aquí, aunque haya viajado, a los procesos de un artista que nació en Nueva York. Es mucho de dónde vives. Bajo esa premisa las preguntas que se hicieron hace veinte años, diez años pues muchas se siguen repitiendo. Eso tampoco te ejerce como para decir que si eres un artista mexicano trabajas con materiales como, por ejemplo, literatura mexicana. Estás parado en un lugar donde todo lo que vives y todo lo que consumes en todos los aspectos, políticos, culturales, sociales, todo, es lo mismo que te generan las preguntas. Por ejemplo, pienso en Alfredo Jaar otra vez, a él lo invitan a un país y tiene que ir a ese lugar y tiene que conocerlo y tiene que entender qué está pasando ahí y qué va a modificar. Él va e investiga, siempre ha sido muy riguroso en la investigación para que después funcione la pieza final. Ese es un método de trabajo, aquí parte, al menos toda esa generación de artistas del taller de los viernes sí tenían esas preguntas que toda persona se hace estando aquí en el país. Es lamentable, pero siguen existiendo muchos cuestionamientos de lo mismo, problemáticas políticas y sociales (Ver Apéndice 2).

De manera evidente, la figura del artista tendrá un lugar sustancial, pero analizaré de acuerdo a lo relevado durante el trabajo de campo de los últimos cuatro años, la manera en que sus saberes, trabajo y relaciones reconfiguran la idea clásica de artista. Cabe resaltar que como lo precisé desde el capítulo I, en torno al artista y su trabajo, los imaginarios tienen un fuerte peso, no sólo sobre la imagen que socialmente se construye en torno a su figura, sino sobre su labor, lo que en ocasiones condiciona incluso la remuneración económica de su trabajo. En términos de venta, como lo veremos, la antigua idea del “don” sigue teniendo un grado de significación alto, sobre todo en puntos de venta como ferias de arte y algunas galerías, como lo veremos en los siguientes puntos.

Otro de los roles que se volvieron sumamente importantes fue la figura del curador. Su función ha sido no sólo tomar decisiones sobre las obras a montar en una exposición o feria del arte, sino precisamente el visibilizar y posicionar a un artista dentro del campo artística. El caso más evidente ha sido el de Cuauhtémoc Medina, actual curador en jefe del Museo Arte Contemporáneo MUAC. Desde su participación

en Manifiesta, la bienal de arte europeo se dio cita en la ciudad de Genk, Bélgica, el curador mexicano Cuauhtémoc Medina fungió como curador en jefe. No es un gesto gratuito incluir este hecho en una reflexión sobre el propio ensayo del arte contemporáneo mexicano, si antes no observamos la propuesta de dicha Bienal.

Una de las características de Manifiesta no sólo es el hecho de ser itinerante sino que logra tener un impacto total, radical incluso, en el lugar seleccionado. La bienal actúa como un detonador tanto en la implicación económica como en el desarrollo cultural de la zona. Medina, como el mismo lo argumenta, fue seleccionado por su propuesta que desarrolla el legado industrial de la minería de carbón de la zona, donde la comunidad en su mayoría de ex mineros así como museos están interesados en un desarrollo sociocultural. De esta forma la propuesta se basó en una exhibición histórica, otra de preservación de la memoria y otra más de arte contemporáneo, misma que solamente seleccionó cuarenta artistas de los cuales sólo dos, Carlos Amoraes y Antonio Vega Macotella, son mexicanos. Es claro que en un momento de crisis global podamos decir que el arte mexicano en conjunto ha entrado al mapa del arte contemporáneo. Casi treinta años después podemos ver en perspectiva la cartografía fragmentada. También sus réplicas.

#### **4.6 La galería y la feria de arte como procesos de producción dentro del mercado nacional e internacional**

Uno de los aspectos en el cual se ve con mayor claridad el impacto de las disposiciones de los diversos actores, así como la constitución de los valores artísticos se da en el mercado del arte. Ya líneas arriba comencé por analizar la manera en que se constituyó desde finales de la década de los ochenta el inicio de un incipiente mercado que hacia la mitad de la década de los noventa comenzó a establecerse de acuerdo a las condiciones de la ciudad, su expansión y la propia producción cultural orientada hacia

las plataformas de venta desde la globalización. Tal, como lo analiza Sharon Zukin, la expansión del consumo cultural, impulsa la economía simbólica (Zukin, 1995). Sin embargo, dicha producción simbólica y espacial interpone una forma de designar no sólo los usos del espacio urbano, sino quiénes pueden usar la ciudad. Lo anterior no sólo redefine el concepto de diversidad cultural, sino que también lo estetiza al igual que los miedos que se forman en el imaginario urbano, de ahí la necesidad abierta de producir una imagen urbana, que controle, designe y fragmente o frene, la vida sociocultural de las urbes, como lo analiza Zukin en la siguiente cita:

El poder cultural de crear una imagen, de encuadrar una visión de la ciudad, se hace más y más importante a medida que los públicos se hacen más móviles y diversos, y las instituciones tradicionales –como las clases sociales y los partidos políticos– devienen unos medios menos relevantes para expresar la identidad. Aquellos que crean imágenes fraguan una identidad colectiva. Sean las sociedades mediáticas como la compañía Disney, los museos de arte, o los políticos, están desarrollando nuevos espacios para las culturas públicas. [...] Aceptando estos espacios sin cuestionar sus representaciones de la vida urbana, arriesgamos sucumbir a la seducción visual de una cultura privatizada. (Zukin, 1995:1)

Como lo he analizado, la Ciudad de México registró cambios en su morfología, pero también en el reconocimiento de las prácticas artísticas. La lógica del consumo, el desarrollo de plataformas tecnológicas y de formas de establecer redes sociales igualmente ha ido cambiando, sin embargo no todas las imágenes y sus usos son iguales. De alguna forma, podemos advertir que este cambio “democratizó” el consumo del arte en nuestra ciudad, como lo analiza Lipovetsky sobre la manera en cómo opera el capitalismo artístico:

El aumento de los profesionales del arte no es el único fenómeno que hay que tener en cuenta. El capitalismo artístico es asimismo el sistema que ha contribuido a democratizar en buena medida la ambición de crear, pues los individuos expresan, cada vez más, el deseo de ejercer una actividad artística al margen de la ocupación profesional; reivindican para sí la categoría de artistas aunque no sea éste su trabajo principal y muchos aficionados tienen ya niveles equivalentes a ciertos

profesionales. [...] Un proceso que hay que vincular con el auge de la nueva cultura individualista que da prioridad a los deseos de la autonomía, de autorrealización y autoexpresión (Lipovetsky, 2015:92).

Esta nueva cultura se abrió paso 2002, cuando Zélika García —mecenas de arte desde finales de los noventa— comenzó esta apuesta con el nombre de MUESTRA en Monterrey, hasta el 2004 se cambió el nombre a MACO y se trasladó a la Ciudad de México. En esta décimo tercera edición instalada en el Centro Banamex como se ha hecho en los últimos ocho años, la feria ha persistido en su carácter de ser un vínculo entre el mundo del arte nacional, pero sobre todo internacional, con el círculo que parece que en realidad impulsa el presente y el futuro de las artes visuales en México: los coleccionistas. La mirada de su directora, de los inversionistas, patrocinadores y directores creativos no dista mucho de los fines que todas las ferias de arte en el mundo tienen al integrar en la escena comercial este tipo de espacios que devienen eventos sin más. Sin embargo es necesario comprender la polaroid que registra el contexto mexicano para tener una mirada más certera de lo que ocurre en nuestro campo artístico.

Para Raymonde Moulin, el sistema del mercado se sostiene sobre la relación *merchand* - empresario (Moulin, 2012: 35) Esta misma lógica obedece a los deseos y disposiciones que esta relación pueda tener no sólo dentro del campo artístico, sino dentro del propio Estado. Esta relación se observa claramente por ejemplo en el impacto que las ferias de arte han tenido en la configuración del mercado nacional, con proyección internacional la última década. Prácticamente son eventos de venta, que en algunos casos funcionan como escaparates para los futuros artistas, pero sobre todo son fieles a su concepto. La venta de arte, conjugado con el papel de las marcas y empresas nos dan una idea de que existe el nacimiento de una plataforma de venta, pero no es la única.

En las generaciones de los artistas jóvenes nacidos en los ochenta, el impacto de los hechos violentos de la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa instaló, como Tamara Ibarra lo advierte, “nuevas formas de organización, incluso para consumo, exposición y venta de arte joven”<sup>93</sup>. De ahí que se ve el nacimiento de más de veinte galerías esparcidas por toda la ciudad, sobre todo en la zona centro y sur de la ciudad. De acuerdo a su testimonio, el suceso funcionó como dispositivo para comprender, al igual que le ocurrió a los grupos de la década de finales de los sesenta, no sólo el contexto, sino el fin del arte, o como ella lo admite, la necesidad de crear sus propias reglas más allá de los marcos reguladores del mercado o de las instituciones estatales.

Como reflexión al preguntarle a Víctor Muñoz si acaso el mercado disminuía el sentido crítico del arte, contestó:

Sí. Es un territorio aparte. Los artistas tienen derecho a pedir como los escritores o los músicos o los escénicos pedir poder vivir de sus prácticas. Pero el arte contemporáneo está totalmente sujeto a la relación estética ética, así lo tenemos que entender, y si hay una falla ética fuerte la parte estética pierde todo. Si el mercado los atrapa y se los come, es porque no han tenido los elementos suficientes para contrarrestarlo<sup>94</sup>.

En el siguiente capítulo, crearé un ejercicio de crítica sociológica frente al análisis de los artistas que ha acompañado el proceso de la presente tesis. En un efecto por observar lo que a lo largo de estos cuatro capítulos he analizado sobre el campo artístico y la producción simbólica, el ejercicio de escritura se presenta como una guía de crítica frente a la producción artística.

---

<sup>93</sup> Tamara Ibarra (Veracruz, 1982) es artista, curadora e investigadora de las plataformas de producción y venta de arte mexicano contemporáneo. Creadora de la red YEI, cuya función ha sido dar seguimiento a espacios, artistas y galerías independientes de la Ciudad de México, y algunas ciudades del país. Plática con Tamara Ibarra durante el recorrido de galerías independientes, Fundación Jumex, Ciudad de México, jueves 19 de abril de 2018.

<sup>94</sup> Entrevista con Víctor Muñoz, (ver Anexo 2).

## **5. POLÍTICAS DE LA MIRADA, POLÍTICAS DE LA ACCIÓN: CORPORALIDAD POLÍTICA Y CONSTRUCCIÓN DE LA CIUDAD ENCONTRADAS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO LOCAL**

A lo largo de la presente he tratado de visibilizar los procesos, actores, posiciones y disposiciones sobre los que se construye el campo artístico de la ciudad de México. El grosor de sus capas históricas, así como la complejidad de cada uno de los procesos aquí analizados me han llevado a discutir desde la sociología —y en compañía de otras disciplinas afines como la filosofía, la estética y la antropología social— los procesos que involucran dos elementos esenciales para comprender la escena contemporánea en la Ciudad de México: el cuerpo y la condición política de su inscripción en la memoria urbana.

Tales correspondencias exigen una mirada dónde los procesos y búsquedas estéticas contemporáneas funcionen igualmente como herramientas para expandir y desplazar nuestro conocimiento sociológico. Vale la pena pensar en la tarea de la sociología frente al fenómeno artístico más allá de las formas de producción y consumo. Si bien como lo he analizado desde la mirada de Bourdieu, la condición de objetividad dentro de la construcción del conocimiento metodológicamente lo es todo, lo cierto es que existe una exigencia dentro de la operación de inscribir un determinado fenómeno en un contexto determinado. La propia construcción de categorías, así como de marcas temporales condicionan nuestra sensibilidad, pues la construcción hermenéutica y la tarea de interpretar un determinado objeto sostiene una base donde la subjetividad lo es todo. Como lo he mencionado en el capítulo 1, no se trata de anticipar si una obra es buena o mala o si está inscrita dentro de los parámetros de belleza socialmente construida. En todo caso, se trata descubrir su sentido o de abrir uno para insertarlo en

el contexto. Para Nathalie Heinich se trata incluso de un tipo de juicio de valor, sobre todo de cara a la condición del arte contemporáneo:

Así el sociólogo que propondría una interpretación de un fenómeno artístico —al mostrar, por ejemplo, que refleja o expresa sus condiciones de producción— le conferiría por lo mismo un sentido, un valor; lo amplificaría, al convertirlo en el síntoma de una sociedad, o lo disminuiría al mostrar que ese caso particular “sólo es” el producto de condiciones generales a las que se puede reducir. En materia de arte, más que en cualquier otra, toda interpretación conlleva un juicio de valor, positivo o negativo. Está claro en el caso del arte contemporáneo, que es objeto de constantes acusaciones, según las cuales no “quiere decir nada” y no tiene “ningún sentido”: el hecho mismo de producir una interpretación a propósito de un objeto, contribuye a integrarlo en la categoría de obras de arte —o excluirlo de ella, por poco que se le considere una “broma” o “farsa”. El mínimo discurso sobre el mingitorio de Duchamp es un reconocimiento, ya que, al dotar ese objeto de un sentido —así sea el sentido de la destrucción de ciertos valores artísticos— lo convierte en un objeto que apela al desciframiento, al proponer una hermenéutica de la obra de arte, el sociólogo no hace sino lo que saben hacer muy bien los filósofos, los estetas y los historiadores de arte (Heinich, 2001:62).

En ese sentido la manera de ver el arte contemporáneo mexicano desde la sociología que propongo tiene que ver íntimamente con procesos inscritos y enunciados desde el lugar de lo político. Como lo admití desde el capítulo 2 y 3, esa lugar resulta al mismo tiempo polisémico y sumamente mutable, pues sus capas las constituyen las prácticas, saberes pero también demandas de los habitantes de la urbe. Vale admitir igualmente que los hechos históricos de alguna forma determinan la producción, tal como pude dar cuenta en el capítulo 3 frente al fenómeno de las vanguardias y la relación directa entre el proceso revolucionario, su desarrollo y la próxima burocratización del Estado. El papel de las instituciones gubernamentales, así como el desarrollo del mercado del arte promovieron la construcción de un campo artístico con posiciones y distinciones sumamente delimitadas, así como la creación de espacios y actores que desde la década



de los cincuenta comenzaron a construir hacia el exterior la posición del arte mexicano. Desde luego, como lo he destacado, ha sido un recorrido intermitente. Basta con observar lo ocurrido entre el impulso de la pintura neomexicanista y el desarrollo de grupos y espacios independientes.

Es ahí donde el nacimiento de lo que todavía hoy reconocemos como contemporáneo da paso a otras inquietudes que apuntan a otra forma de mirar y reconocer lo político en la vida social y la manera en que se inscribe dentro de la producción artística.

Ante los hechos violentos que se vivieron durante las últimas dos décadas por la denominada “Guerra contra el narcotráfico” incitada por el presidente en turno Felipe Calderón y los millones de personas desaparecidas y exterminadas a mano del crimen organizado y el Ejército mexicano, el cuerpo y las diversas corporalidades adquirieron un sentido dentro de la producción.

El miedo, los cuerpos descarnados, los mensajes inscritos en mantas y la memoria de las personas desaparecidas adquirieron una corporalidad y una postura dentro del arte mexicano. Como lo indica Taussig a propósito del papel de los muertos en las narrativas del Estado:

Hegel advierte que todos los hechos y todos los personajes históricos de importancia ocurren, por así decirlo, dos veces, pero olvidó aclarar que la primera vez ocurren como una tragedia y la segunda como una farsa. En la fundación de las naciones modernas, los muertos cumplen una doble función. La gente conjura aparentemente de la nada, un trozo de muerte y toma prestados de ahí nombres, gritos de batalla y atuendos para presentar con ellos, el nuevo escenario de la historia universal de una manera esplendorosa hasta que la reacción cobre fuerza y el espíritu de la revolución cede ante los fantasmas que regresan sobre sus propios pasos (Taussig, 2015: 23).

Pero, ¿cómo vuelven los muertos?, y si no hay registros y las huellas fueron borradas, ¿cuál es el papel de la sociedad si no existe cuerpo para comenzar un proceso de duelo?

Es ahí dónde el arte ha cumplido el papel de presentar tales memorias, incluso como en caso de Teresa Margolles y Christian Becerra de interpretar y comprender desde la propia institución militar del Estado y la violencia del crimen organizado sobre sus símbolos y el discurso que inscriben dentro del espacio social.

Al mismo tiempo, otros cuerpos han seguido sus luchas, sus resignificaciones. El cuerpo femenino frecuentemente violentado, primero por la invisibilización dentro de los discursos institucionales y su destino en el lugar privado de lo doméstico y luego invisibilizado de manera forzosa por las violencias antes mencionadas y de la propia reproducción del capital, nos recuerda el arduo camino que ha caminado desde la mitad del siglo pasado hasta nuestros días. Inscribir de manera libre el cuerpo de las diversas mujeres que construyen nuestro país ha sido tarea de los diversos feminismos que trazan rutas de lucha y estrategia para pugnar por los derechos, laborales, reproductivos, económicos y sociales y que se han mantenido vivas desde la década de los sesenta. Una mujer artista ha acompañado desde diversos espacios y luchas personales ese camino. Mónica Mayer al lado de otras mujeres artistas como Maris Bustamante no sólo ha representado el cuerpo femenino, exponiéndolo del espacio doméstico hasta la mirada del espacio público donde las violencias que comienzan por el propio acoso han sido expuestas a la mirada de diversas generaciones.

Al igual que las demandas antes expuestas, existe la situación del miedo, incluso la tristeza que el Estado no ha querido admitir. Las artes vivas, —el performance como también se da en el caso de Mónica Mayer— han actuado como mecanismos de apertura a estos cuerpos que no conocen ya el gozo de caminar libremente por las calles y barrios de la Ciudad de México. Frente a los diversos imaginarios de miedo las prácticas de la danza y el performance han podido abrir espacios de duelo, de resignificación del espacio público y del deseo del cuerpo. La bailarina, coreógrafa,

performancera y curadora Mariana Arteaga a través de sus diversas piezas a activado espacios públicos, exponiendo cuerpos que a través del baile y el deseo de pertenecer a una comunidad discuten, bailan y exponen su deseo a la libertad, el gozo y la existencia misma.

Es entonces que en la presentación de este último capítulo destaco la presencia de las diversas corporalidades dentro de las prácticas artísticas contemporáneas de la Ciudad de México como un índice lo que el cuerpo en sí mismo oculta dentro de su presentación en la vida cotidiana: el peso de la historia y los hechos sociales. Más allá de la subjetividad el cuerpo permanece en un constante estado de alerta ante los cambios y las prácticas que lo irrumpen. Para la sociología contemporánea éste fenómeno ha tenido un profundo interés, particularmente en nuestro país por sociólogas como Maya Aguiluz, Adriana García, Olga Sabido, por nombrar algunas investigadoras comprometidas con la sociología del cuerpo. Desde luego, que este viraje tiene que ver directamente con los cambios mencionados, pero también con el cambio de mentalidades que emergen desde las ciencias sociales y la sociología (García: 2014, 12). No podría ser de otra forma, si como lo hemos visto con el arte y la ciudad, las prácticas corporales por sí mismas son sistemas complejos cuyas características reclaman metodologías y miradas incluso interdisciplinarias, como lo expone Elsa Muñiz:

Si definimos a las prácticas corporales como sistemas dinámicos y complejos de agentes, de acciones, de representaciones del mundo y de creencias que tienen esos agentes, quienes actúan coordinadamente e interactúan con los objetos y con otros agentes que constituyen el mundo; si consideramos que forman parte del medio en que se producen, es decir, que son históricas, estaremos de acuerdo en que los procesos cambiantes que las caracterizan y diferencian no son independientes de las transformación del medio y/o del contexto en el que se desarrollan. En principio, reconocemos en las prácticas corporales la virtud sistémica de ser una unidad compleja, ambigua, cuya posibilidad de conocimiento debemos situar en un nivel transdisciplinario que permita concebir, al mismo tiempo, la unidad y la

diferenciación de las ciencias, tanto como la “naturaleza” del objeto y los tipos y complejidades de los fenómenos de asociación/organización. Y puesto que las prácticas no están en, sino que forman parte del medio, el proceso cambiante de las prácticas no es independiente de la transformación del contexto en el que se desarrollan, es decir, son históricas (Muñiz, 2014: 301-302).

De esta manera, el cuerpo y las diversas prácticas corporales dan cuenta del peso de los hechos sociales, de las tradiciones, en sí de los procesos históricos que dejan diversas huellas —memorias sin más— de los cuerpos desde su posición de clase, racial y de género. Sea en el cuerpo indígena, en el cuerpo mestizo, el cuerpo femenino, el cuerpo *trans* y *queer* y el cuerpo fragmentado, cada uno produce una corporalidad social polisémica y sobre todo transversal.

De ahí que resulta posible visibilizar incluso los efectos de las vanguardias antes analizadas en este cuerpo, un cuerpo que sale de la heteronorma y que representa en sí mismo la transvanguardia que acompaña a diversas obras que se inscriben dentro de la escena contemporánea de la Ciudad de México.

En los siguientes puntos a manera de conclusión analizaré y describiré a los cuatro artistas convocados de manera que mostraran cada uno de los puntos que he discutido a lo largo de la presente tesis. La escritura en sí misma atraviesa herramientas incluso propias de la crítica, como una manera de establecer puentes y conexiones con otras disciplinas que ayuden a abrir el campo de la investigación y la escritura de la sociología del arte en la Ciudad de México.

### **5.1 ¿De qué otra cosa podemos hablar? La representación del cuerpo violentado en la obra de Teresa Margolles**

En 1990 el colectivo, ahora extinto, SEMEFO incursionó dentro del mundo del arte con sus primeras piezas y presentaciones. El colectivo del cual ahora su miembro más activo es Teresa Margolles, inició como un grupo que se apropió de una poética

muy distinta a la que se venía reproduciendo. Como lo admitieron en una entrevista hecha ese mismo año para la revista *Los universitarios* sus referentes estéticos se situaban entre Bourrouhgs, Bataille, Lautrémon, Bacon, Cioran, Artaud y Tarkovsky (Villela, 2011: 54). El erotismo, la locura, la transgresión y la muerte cobrarían vida en el espacio primigenio que dio cabida a la experimentación del colectivo, el abandonado hospital psiquiátrico “La floresta”. En cada intersticio del nosocomio, fueron trazadas las fosas para expandir el sentido de lo grotesco como una poética que a través de diversos recursos, materiales y discursivos, elevarían al espectador a una experiencia límite. Las acciones, la mayoría video grabadas, lograron crear una conciencia del mundo de la violencia cifrado aun en la entonces celebrada posmodernidad, y la condición humana —nihilista— que trataba nuevamente de encarar la relación nietzscheana entre la vida y el arte, ese continente —la propia muerte— que permite la resignificación del valor orgánico entre el cuerpo en disolución y la presentación de una corporalidad grotesca que da cabida al residuo: el horizonte orgánico aún en el cadáver.

La estética de lo necrosado, más que en sí de la muerte como concepto, fue uno de los ejes sobre los cuales se deslizaron las arrítmicas notas propias del *trash* y *death metal* que las guitarras y bajos de los miembros del colectivo tocaban en sus primeras presentaciones sustituidas por performances y posteriormente por muestras de un concepto visual y discursivo formal: una estética del cadáver develado. Su primera presentación fuera de “La Floresta” fue en 1991 en un evento de performances con Juan José Gurrola. El siguiente año la experiencia tendría lugar en el MAM, en un evento que la revista contracultural *Generación* promovió bajo la dirección de Teresa del Conde para intervenir los jardines del recinto. Prácticamente desde ahí hasta 1994 el colectivo se dedicó a imprimir con el peso del metal y el cuerpo como vehículo de sangrienta impronta la plancha urbana en el proceso de experimentación, donde el cuerpo y

diversos aspectos teatrales consumieron una fase importante de la historia del colectivo se confirmó una búsqueda por un propio lenguaje, misma que los llevaría a formular su primera exhibición formal en el MACG titulada *Lavatio Corporis* bajo la curaduría de Edgardo Ganado.

El desprendimiento de la actividad performática, el acompañamiento sonoro y la composición teatral, lograron a partir de *Lavatio* introducir al público en un *mood* distinto al construir en una pieza —*ready made*— la propuesta de SEMEFO. La búsqueda de una propia estética se movería en sentido paralelo con el trabajo, complicado en términos técnicos, de cada obra que presenta un tratamiento ligado a los procesos de embalsamado así como al uso de metales. La propuesta es determinada por un acercamiento más profundo a la escultura que a sus raíces del teatro de la crueldad con Artaud. La instalación de los cadáveres equinos, constituían la resignificación de la vida cotidiana en el cadáver. El móvil se cifra en el descubrimiento del rastro de la ciudad que surtía de carne de caballo a diversos puestos y restaurantes. El colectivo se propuso rescatar cuerpos de caballos, algunas cabezas de burros e incluso fetos equinos. Con ayuda de expertos en medicina forense, miembros del propio SEMEFO de la Ciudad de México, Teresa Margolles, Arturo Angulo y Carlos López realizaron un trabajo de embalsamamiento así como de creación de arneses de hierro que a manera de soportes dieron un énfasis del cuerpo como pieza. Las operaciones que se desprenden de la obra discurren en dos sentidos: centrar la mirada en los otros procesos concentrados en la vida cotidiana y que por efecto de saturación son velados por el resto de la sociedad. El otro sentido se orienta en el hecho de crear un *ready made* de la vida del cadáver. La sola idea de observar el proceso vital que sigue en el cuerpo sin vida confronta, aun en estos días, la idea del arte y del objeto artístico, porque no hay más representación que la textualidad sin más de la pieza expuesta.

La continuación del trabajo cifró un cambio radical a partir de la muestra en el MACG; éste constituye no sólo una variación en la búsqueda formal del colectivo, sino también en el desglose del mundo del arte. De la poética de la putrefacción observada en sus performances donde cadáveres de animales, vísceras y materia fecal eran incluso aventados hacia el público, transitaron hacia un espacio de contención en la formula objetual de su propuesta, como lo admite Jorge Reynoso Pohlenz:

Semefo era —y Margolles es— particular y asumidamente formal e incluso formalista, aspecto que escandaliza a algunos de los críticos que no se desvelan por las consideraciones morales que perturbaban a otros con respecto a la manipulación tanática. La solvencia técnica y la “bella” apariencia del producto artístico —belleza que frecuentemente no tenía nada que ver con las convenciones del arte contemporáneo vigentes, y sí con una imaginería popular urbana de lo hermoso, grotesco y terrible— eran tan prioritarios como someter a la institución patrocinadora a los límites de su imagen, capacidad de gestión y tolerancia (Reynoso, 2011:48)

A través del análisis de Reynoso podemos ver el efecto de las instituciones sobre la producción artística, pero también la manera en que las subjetividades muchas veces determinan el trayecto de los artistas y su producción. El arte concepto que será experimentado durante los siguientes seis años, contiene una huella que los une al resto del mapa, no sólo en términos académicos, filosóficos incluso, sino respecto a su consumo.

El sentido del gusto es un tema lo suficientemente oscuro como para sólo replegarse en la cita sociológica; no desarrollaré mi comentario más allá de una justa materia palpable. Al inicio de sus presentaciones en espacios donde incluyen a la FAD, su público era vasto. En general no existía siquiera la necesidad de propaganda, no hablemos de la carencia de cualquier red social y plataforma de comunicación actual, el boca en boca entre los jóvenes la mayoría de barrios periféricos o marginales de la

ciudad de México, hacía las delicias de un colectivo que a través del éxtasis y la perturbación de las experiencias límite buscaba realizar una verdadera conexión, un arte social más allá de las etiquetas temporales, incluso académicas sobre su propia poética. El público que gustaba de su arte eran jóvenes que escuchaban a Cannibal Corpse, a Brujería a Sepultura y que iban a las escuelas de arte, la UAM o la propia FFyL de la UNAM (Teresa vendía libros fuera de ella) y simpatizaban con un cierto sigma oscuro, mismos quienes además de la otra tribu, la de los artistas e incluso jóvenes críticos, se iniciaban en los performances, seguramente de una manera *naïf* pero igualmente lograban concretar esa parte del mapa del arte contemporáneo. Hacían historia social, quitaban el medidor y lo pegaban al cristal: construían juntos un *ready-made* de nuestra propia historia del arte (García, 2011: 42-43).

### **¿De qué otra cosa podemos seguir hablando?**

Los años forjaron más muertes y como sabemos las becas, bienales y la transformación del propio campo artístico mexicano constituyó su propio edificio. También lo derrumbó. SEMEFO quedó como los propios fluidos de sus cadáveres, que al secarse dejaron una huella, la impronta de un legado que auspició para las generaciones siguientes una búsqueda por una estética capaz de originar un eco en la historia cotidiana y particular de los pobladores del Mictlán, ahora cada vez más perpetuo. Teresa Margolles a partir del año 2002 comienza su propia búsqueda y da un paso extra, no sólo en la técnica, sino en el concepto y el discurso: se abría paso entre la resignificación de otras muertes. En ese año, ya en periodo foxista, comenzaba a nivel general la historia roja del narcotráfico y ésta cobraba un sentido social donde de formas distintas escuchábamos e interpretábamos lo que ahora sobrevivimos. Teresa comprende antes de este hecho que la violencia en la vida cotidiana es *per sé* textual, es



decir, ya no hay necesidad de sublimarla o mejor de meta exponerla porque ésta se encuentra ya dada. El siguiente paso era resignificar la violencia del cadáver, de nuevo la vida antes y después del proceso mortuorio. El trabajar con fluidos recolectados de las morgues había sido desde SEMEFO una marca de este lenguaje estético, igualmente la escultura conformada por bloques de cemento que contenían cuerpos o efectos personales de personas cuyos restos no fueron reclamados en las morgues de nuestro país. Se trataba de trabajar con el manejo institucional de los cadáveres, al mismo tiempo que con la mezcla de prácticas y símbolos de subculturas urbanas, como analiza Cuauhtémoc Medina:

Por más de tres lustros, en sus distintos avatares, el trabajo de Teresa Margolles en torno al trabajo institucional de los cadáveres y la materialidad de la muerte, ha operado como una suerte de historiografía inconsciente de la brutalidad de la experiencia social en México. Ese relato no resulta de una ambición directa de reportaje, sino del ejercicio de una experiencia heterodoxa de conocimiento y de una investigación límite de la ética. La obra de Margolles es, como sucede con mucho de los que cae en la categoría marchita del “arte político” una transcripción visual de un proyecto de opinión pública. La obra de Margolles es políticamente corrosiva, antes que nada por el apartamiento que representa a cualquier otro modo de intelección y sensación de lo social. Esta aventura límite, como hay pocas infiltradas en el mundo del arte, combina la heterogeneidad de un punto de vista alimentado de la negatividad individual y subcultural, que escogió desde su inicio el riesgo de operar desde uno de los puntos ciegos de nuestro imaginario: el del contacto, aprendizaje y trabajo sobre lo muerto (Medina, 2009:16)

Eran códigos con los que nos habíamos habituado, sin embargo el contexto junto con el desarrollo del arte contemporáneo había cambiado. El contexto no añadía sino muerte y la total incertidumbre del lugar donde yacerían millones de cuerpos, la identidad de aquellos restos encontrados ya por todo el país y en sí el fin de la guerra.

Una de las piezas que Teresa, dentro de su trabajo individual presentó en el año 2002, se titula *El agua de la ciudad de México*. El proceso de creación se dio paso desde

el año 2000, cuando la artista comenzó a recolectar el agua residual de las morgues, los chorros con los que son lavados los cuerpos para iniciar el proceso de exploración y desarticulación. Con ayuda de una máquina, el líquido fue condensado en una sala de exhibición para impregnar con el vapor a quienes por contacto con el flujo dejaron de ser simples espectadores. La acción fue llevada a cabo bajo la tesis de que el líquido residual de las morgues al ser distribuido por el sistema de captación de aguas residuales será vertido en los vasos reguladores desde los cuales se evaporará hasta llegar a la atmósfera. Se constituye el ciclo mortuorio del agua. Este flujo que a través de la lluvia nos entregará sin postergación la muerte colectiva. No sólo la piedra sepulcral da cabida a la muerte, también las nubes forman parte del rito. Slavoj Žižek dice que un objeto autónomo parcial —en este caso el residuo mortuorio— puede afectar la totalidad de nuestra percepción del cuerpo al que pertenece: la operación que provoca un elemento etéreo como lo es el vapor del agua residual, emplaza no sólo el sentido de pérdida de los cadáveres quienes en su mayoría presentaban marcas de violencia, sino en sí del cuerpo de la ciudad como un cadáver doliente que a todos nos pertenece, no sólo por ser la morgue un lugar público, sino porque a todos nos empapa, nos preña de la organicidad del cuerpo.

Con los años Teresa ha seguido no sólo atendiendo los procesos de violencia y dolor que la muerte crea, sino también las lógicas del narcotráfico respecto a la estética que promueve, así como una lógica real del mercado del arte. Las piezas de Margolles han recorrido diversas ferias, foros y de hecho encumbró la carta más fuerte del arte mexicano en la Bienal de Venecia 2008-2009. Las galerías más importantes no sólo del país sino del resto del mapa exhiben sus piezas, entre ellas Labor, Enrique Guerrero, Peter Kilchmann además de ser parte de las colecciones más importantes nacionales y extranjeras como la propia Coppel.

En este recorrido que Margolles ha hecho por el mapa de nuestro arte son desplegadas diversas acciones y plataformas que condicionan no sólo la idea de la estética contemporánea, las leyes del mercado de arte o incluso los procesos. Las intervenciones *in situ*, videos e incluso la creación de joyería hecha con pedacería de vidrios encontrados en el lugar donde se dieron lugar tiroteos entre narcotraficantes, presentan varias operaciones que comparten diálogo con sus colegas mexicanos y extranjeros. En esta época son las políticas de representación las que de alguna forma generan un nuevo sentido en lo contemporáneo del arte, entendidas como mecanismos del poder para generar sistemas simbólicos y que buscan concretar identidades a través de la relación objeto y sujeto. Es decir hablamos de procesos activos entre la verdad que es velada por los aparatos ideológicos del Estado, medios de comunicación, y la que es restituida por el arte con el plus de dar un marco simbólico más cercano, provocado por la experiencia sensible. La contención y la velación de la verdad, misma no sólo creada por el Estado sino por el mismo campo del arte y sus sujetos —curadores, mecenas, directores de museos y coleccionistas— actúa como un acción negativa en la experiencia del arte y la vida.

En los últimos años a través de la técnica pero también de una clara idea del contexto histórico, Teresa resolvió un aspecto importante y propicio para el tiempo excepcional sobre el que nos deslizamos. Es la disputa por los propios sistemas de representación, además de los fenómenos bélicos y de crisis económicas, los que han introducido a nivel global el viejo problema, como lo llamaba León Ferrari, de conjuntar la política con el arte. No puedo admitir que la propuesta de Teresa sea una estética política, pero tengo la certeza de que existe una propuesta revolucionaria en el sentido no solamente formal, sino incluso en el uso de elementos, herramientas y la selección propia de lugares para su intervención. Esas relaciones producen una tensión

evidente entre los diversos círculos sociales, sobre todo en materia de arte, misma que se observar con mayor detenimiento en las piezas instaladas por Margolles la Bienal de Venecia. En *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* nombre de toda la muestra, no sólo la violencia de un país en pleno colapso fue trasladada al primer mundo, sino que fue posible abrir el marco de representación y observar el cierre, al ver montadas las piezas en edificios, ruinas, del sueño de la modernidad como proyecto civilizatorio de occidente. En *Bandera* se observa con claridad este proceso: una tela instalada en el balcón del palacio Rota Ivancich recrea a través de la huella que la sangre ha dejado sobre ella, el sima del dolor contemporáneo en una sociedad del tercer mundo que a través de la lógica del capitalismo salvaje, como en el círculo académico ha sido denominado al narcotráfico, es integrada al mapa global (Medina, 2009). Una nación que no tiene más impronta que la sangre violentamente vaciada sobre el edificio de la modernidad, también en ruinas.

## **5.2 El baile como mecanismo de resistencia política en los espacios públicos en la obra de Mariana Arteaga**

Pensar en la Ciudad como un organismo vivo, nos convoca a plantearnos a cada uno de sus habitantes como actores que a cada acción reinventamos, fragmentamos e incluso, descolocamos el espacio urbano. Es en el espacio público donde se suscita el verdadero sentido de ciudadanía, donde se desvelan las tensiones, se dan cita toda clase de negociaciones —sobre las espacialidades y sus usos—, pero también donde el goce hace resonancia con cada experiencia que se teje a lo largo de las calles, avenidas y parques. El cuerpo social es una de las metáforas sociológicas más abordadas para hablar sobre la conformación de las diversas experiencias, ideas y prácticas que los sujetos elaboran en conjunto y que devienen corporalidad, un cuerpo que transita, que se

nutre y que adquiere características que conforman una identidad que llamamos colectiva, que a su vez desarrolla diversas clases de saberes, así como sensibilidades que formulan una conciencia de la fragilidad que todo ente orgánico sostiene. En esos tránsitos, el cuerpo no sólo se desplaza de manera rígida, sino que adquiere movimientos que componen coreografías que cada sujeto teje en el cotidiano. Una trama dancística que es montada sobre el espacio público y que confronta incluso a los demás habitantes, a los demás nómadas.

### **La comunidad emocional y el despertar político**

Como socióloga considero que no existe nada más seductor que el hecho de enfrentarse directamente a su objeto de estudio —de deseo— y derivar junto con él en la experiencia de crear ciudad. Mi experiencia con *Úmbal* fue el tipo de recorrido del cual emergen una serie de imágenes que en conjunto, recrean la transformación de cada persona que una vez ha sido atravesada por el baile, conforma una comunidad que deviene emocional. El proyecto no sólo me permitió observar la integración de una corporalidad colectiva que de manera casi fortuita se planteó desde un principio el deseo de estar juntos por la razón más humana y debo decir honesta, tan sólo el deseo de bailar la ciudad; al mismo tiempo, sus integrantes me hicieron cómplice de ese cuerpo que con su cadencia y energía logró reconquistar no solamente el espacio público, sino la vida que se ha visto sofocada e incluso interrumpida por la violencia residente ya de las calles de la Ciudad de México. A través de su andar no plantean otra cosa que debatirse entre el gozo y el desasosiego, entre el desplazamiento de la vida que deviene baile o la lúgubre incertidumbre que todos compartimos. De esta forma el proyecto creado por la bailarina, coreógrafa e investigadora Mariana Arteaga, denominado *Úmbal*, me invitó no sólo a pensar desde otra práctica la ciudad misma, sino a

comprender las condiciones en que se conforma una *comunidad emocional*, donde los lazos afectivos son afianzados a través de la corporalidad que se entrega de manera auténtica a los diversos ritmos que conforman el despertar sonoro que tanto necesitamos como ciudadanía, una que se ubica desencantada y en un letargo continuo.

Como lo identifica el sociólogo francés Michel Maffesoli, la comunidad emocional se conforma de las fricciones, los deseos, pero también la transformación del espacio público a partir de un trabajo que define una identidad, una estética y una ética del trabajo colectivo (Maffesoli, 1999: 33-36). En este caso la danza se convierte en una práctica capaz de unir la sensibilidad del trabajo estético, la subjetividad corporal que deviene arte y el trabajo en conjunto para lograr de manera grupal la transformación del espacio físico así como del simbólico. Ahí es donde la cadencia de los cuerpos de cada participante desencadena una acción que de a poco se vive colectiva: a través de una técnica de contagio, a cada uno de los acompañantes nómadas nos envuelve en un acto de participación masiva que sin proponérselo, nos hace ya parte de la coreografía que recorre el Barrio de Santa María la Ribera y sus alrededores.

De igual forma, en la trama se presenta una manera de comprender lo político y lo estético, pues no existe otra práctica política más genuina que aquella de enunciarse en el espacio público y dejar una marca que, sin embargo, logra extender los lazos comunitarios de una sociedad que se vive fragmentada, a veces de manera irreconciliable. El proyecto no sólo es tomado en cuenta como una pieza artística —lo es y como tal ha tenido una resonancia en el campo artístico nacional e internacional— sino como una práctica donde se conjuga el deseo de estar juntos como grupo social, como una estrategia de restitución comunitaria en contraste con los mecanismos institucionales —que no llegan a tener eficacia por presentarse más como una orden que

como un ejercicio de reconocimiento— e incluso como un deseo, un momento de felicidad.

Hablo entonces de un arte político donde el cuerpo es la pieza pendular que activa toda clase de emociones y que al mismo tiempo conforma la creación *in situ* de una coreografía que reclama su espacio y su derecho a la libertad. El barrio de la Santa María la Ribera no sólo se nutre del baile que tradicionalmente ha sido uno de los hábitos más gozosos para los moradores de la otrora región más transparente, sino igualmente de una expresión política que deviene arte colectivo.

El descolocarme como socióloga me permitió convertirme en cómplice e incorporarme a las dinámicas de ensayos y derivas de *Úmbal*, con el fin de experimentar los aspectos de compromiso y reciprocidad que resultaron determinantes para el desarrollo del proyecto. Los participantes no solamente son de diversas edades y provenientes de todas partes de la ciudad, algunos incluso de la zona metropolitana, sino que debían comprometerse a ensayar dos veces por semana en las instalaciones del museo. En cada momento que fui parte del proceso, pude comprobar la felicidad que se emana del baile colectivo, esa sensación de euforia es la que ayuda a solidificar el compromiso de asistir y bailar con quienes se crea esa comunidad. Pero esa euforia — además del deseo y alegría que provocan el baile y la música por sí mismos— no es otra cosa que el sentido de libertad que además es ejercido de manera grupal y que rompe con los miedos y prácticas nocivas señaladas dentro de la urbe. Llegar a la Plaza de la República de forma colectiva, con una coreografía trabajada hasta el último detalle, significó una especie de triunfo sobre la ciudad, en donde por minutos y ante transeúntes, dejábamos una marca, un registro que aunque efímero, en la memoria bailará por siempre.

## **Bailar por la casa grande**

Por otro lado, existe la situación de cómo el proyecto abre una nueva concepción de ciudad, de la importancia del espacio público e incluso de la seguridad de cada uno de los actores sociales. Además de asistir a ensayos y derivas de los cuales generé registros, fue enriquecedor —y gozoso— el momento en que leí los testimonios de cada participante. En cada uno emerge la necesidad de reconocerse en la ciudad, una urbe donde la seguridad ha sido violentada de innumerables formas, donde la violencia de género, la integridad del peatón y el respeto a las diversas formas de transitarla detienen el deseo de conocer y amar a la casa grande. Es aquí donde el gozo y el baile han transformado mi percepción. En cada frase de estos testimonios se rompe la distancia, porque el cuerpo envuelto en el sano hedonismo resulta necesario para formular una comunidad emocional, y no sólo eso, sino también elabora un profundo discurso político donde se exclama el derecho a la felicidad, a la libre convivencia y al rescate de la ciudad, o mejor dicho, a la apropiación de la misma. El cuerpo colectivo se muestra ante los demás habitantes como una corporalidad empoderada que nos invita a sumarnos a una acción que el resto hemos dejado de lado: el absoluto derecho a tomar la calle, de nombrar los miedos y goces de quienes diariamente experimentan un luto por cada cuerpo que no vive más.

La cadencia de este colectivo contrasta con la plena concentración que evita equivocar el paso y afectar a los demás compañeros. A diferencia de los grupos sociales institucionalizados, aquí el contrato social lo encarnan y se vuelve incluso un ejercicio de generosidad de cada uno de los nómadas, porque cada uno sabe que, si las reglas se rompen, el proyecto que ha vuelto suyo puede disolverse.

Se desvela, entonces, un aspecto ético que toda estética debe contener, pero sobre todo en el trabajo colectivo, donde el acierto y el error lo es de todos. Por eso la



emergencia de querer saberse parte de una colectividad tiene una resonancia inmediata en la concepción de ciudadanía, porque necesariamente existe una disciplina, pero sobre todo un compromiso con el otro —en este caso como todas las relaciones emocionales que emergen desde el cuerpo existe conciencia incluso del cuidado del otro— como también un compromiso con la ciudad. En ese sentido, los mecanismos de seguridad generados en el proyecto para deambular por las calles, es una cualidad donde se integra la conciencia del espacio, pero también un mecanismo de socialización del proyecto.

En algunas ocasiones, otros automovilistas y peatones, o incluso el aparato policial, pensaron que se trataba de un tipo de manifestación, y sí lo era, pero la dermis artística generaba una empatía casi instantánea, de manera que los vecinos, que desde sus balcones observaban la pieza, o incluso los peatones se integraban de diversas formas y sostenían la base de la coreografía: sumar nómadas que bailen la ciudad, por lo que el elemento del contagio, como rescaté de diversos testimonios, —junto con el goce y el deseo de vencer colectivamente el miedo— fue lo que permitió que *Úmbal* se desarrollará exitosamente.

En una fase propuesta en junio y julio del presente año como parte del seguimiento del proyecto —digamos una segunda fase del trabajo presentado socialmente en noviembre del año pasado— se suscitó el hecho de que la comunidad al final no se presentó en su totalidad a esta convocatoria, se ausentaron integrantes y como consecuencia de las reglas de este pacto interno se pensó en posponer esta convocatoria. No obstante, no se puede pensar como un fracaso. Desde la mirada sociológica se lee como el irrevocable desenlace al que llega toda comunidad contemporánea. La condición efímera en la generación de comunidad resulta ser el elemento al que nos enfrentamos de manera cotidiana, resultado de la manera en que las condiciones económicas, políticas y culturales se han desarrollado en las últimas tres

décadas. Como lo advierte el sociólogo Gilles Lipovetsky, el imperativo comercial y el auge de la espectacularización del mundo de la época neoliberal consiguen generar individuos obsesionados por el consumo de lo desechable, así como por la inmediatez de la vida, de las relaciones, sin importar que estas sean estéticas o incluso afectivas (Lipovetsky, 2015: 23-28).

Este sujeto se vuelve en un fetichista que colecciona objetos, instantes, pero no experiencias: del flaneur de finales del siglo XIX coleccionista de experiencias por antonomasia, pasamos a una práctica voyerista que no cuenta con la capacidad de detenerse ni siquiera en los museos, por más de un par de minutos. Más que una crítica a las prácticas propias del neoliberalismo, lo que observo es el hecho de que existe una resonancia de esa inmediatez en la conformación de comunidades, sin que esto pase por un juicio de valor, sino más bien por la comprensión del fenómeno que de cualquier forma es fiel a la regla de lograr integrar un grupo, generar experiencia aunque sea corta, crear lazos incluso afectivos e incluso lograr un cambio a favor de la comunidad y su espacio, mismo que deviene político. Sin embargo —como todo en la urbe— estas comunidades pueden volverse a generar en otras espacialidades, los mismos integrantes que fueron atravesados por la experiencia, pueden volver a generar otras comunidades por toda la ciudad. Como lo reflexiona el antropólogo español Manuel Delgado Ruiz, resulta un hecho irremediable que la ciudad se extinga al siguiente momento de crearse, y no es esto más que el desarrollo mismo de la ciudad y sus habitantes, a la vez de que esta práctica —pues la disolución lo es— genera la reacción de volver a reinventar la urbe, de volver a mover al cuerpo social (Delgado, 1999: 206-209).

Los saberes que se rescatan de este tipo de proyectos son aquellos que necesariamente debieran integrarse a las prácticas institucionales como mecanismos de verdadera voluntad para generar participación ciudadana. Al mismo tiempo resulta ser

un llamado para que el Estado y la sociedad escuchen y comprendan los procesos de restitución de la vida digna que, constitucionalmente, merecemos todas las nómaditas que tejemos nuestras coreografías como una forma de resistencia ante la caída del pacto político y social que hechos tan infames como los múltiples casos de desapariciones forzadas —incluidos nuestros 43 estudiantes de Ayotzinapa— los feminicidios, transfeminicidios y en general, todas las muertes y sus dolientes, han hecho que pierdan validez y credibilidad dentro de la sociedad. *Úmbal: coreografía nómada para habitantes*, no solamente es un proyecto artístico colectivo, es un trabajo que deviene de un duelo social que resulta necesario para regresar al derecho de ser felices, de empoderarnos corporal y espacialmente y, desde luego, de escribir la historia de nuestra casa grande, de sentirla finalmente como nuestra.

### **5.3 Feminismo y construcción política del cuerpo en la obra de Mónica Mayer**

Todas las experiencias sensualistas exigen ser nombradas desde el cuerpo y la vida íntima. De acuerdo a la experiencia estética nacida desde el cuerpo, ésta exige involucrarnos de manera personal, es un ejercicio que, al igual que el nacimiento, emerge desde las entrañas para ver la luz. En el caso del arte contemporáneo, no todas las piezas y artistas funcionan para lograr una correspondencia con nuestro cuerpo y nuestra biografía, o no de manera homogénea, pues cada espectador y su experiencia esperan y juzgan de manera distinta. La anterior aseveración poco tiene que ver con esa falsa y baladí idea de que el arte de nuestro tiempo no dice nada, no supone ninguna disciplina y no está hecho no digamos para cambiar nuestras ideas, sino en sí para conmovernos —como si el arte tuviera la primicia de tener alguna utilidad— tiene que ver únicamente con las piezas y artistas a los que dejamos entrar, quiénes nos colman

hasta la lubricidad y se encarnan en nuestra percepción. Y entre estos artistas está el trabajo de la artista visual Mónica Mayer lo logra.

A lo largo de su carrera, Mónica Mayer (Ciudad de México, 1954) no solamente ha comprendido la importancia de nombrar aquellas zonas oscuras situadas dentro del quehacer artístico, sino de reflexionar y crear un vínculo fuerte y vital con aquellas áreas que se generan desde el interior de la experiencia cotidiana de cualquier persona. En su práctica revela aquellas depresiones, grietas y particularidades del cuerpo, el eterno elemento sobre el que desarrolla su estética. Sus piezas, —mayoritariamente performativas— elaboran una erótica de lo político: incorporan a la experiencia el sensualismo *stricto sensu*, pues provoca la lubricidad necesaria para abrir la percepción de los participantes hacia aquellos espacios y prácticas donde aún se cree que lo político no tiene lugar, tales como el sexo, la maternidad, las relaciones afectivas, la vejez o el duelo, por nombrar algunos. Dentro de cada intervención, una y otra vez resignifica el lugar de lo político, que como lo develan sus piezas, se encuentra en todos los rincones del cuerpo social.

Desde sus inicios, en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, no sólo se planteó la búsqueda de nuevas formas para integrar al otro al centro del debate propuesto, sino además producir lenguajes que fueran capaces de visibilizar las distintas formas de injusticia y violencia que se generan en torno a las mujeres. Esta lucha ha sido una constante en el trabajo que data desde la mitad de la década de los setenta. Fuera de ser propuestas panfletarias que giran en torno a demandas políticas sintéticas, Mayer logró trasladar a su discurso de manera íntegra la idea que Kate Millet planteó en su libro de 1969 *Sexual politics* “lo personal es político”. En aquel momento —que sigue siendo el nuestro— las ideas de Millet funcionaron como cabeza para plantear la base del movimiento feminista radical en Estados Unidos a finales de la década de los

sesenta. En él estipuló que la condición de las relaciones en el ámbito de lo privado y su efecto e inserción en el ámbito público, político sin más, tiene vinculaciones directas entre la diferencia sexual y las relaciones de poder que esta plantea; admite que las relaciones establecidas desde el ámbito familiar contienen un nivel político, pues al ser reproducidas mantienen el dominio del patriarcado en absolutamente todas las esferas que sostienen el constructo social. De ahí que utilice el concepto de política para definir estas relaciones, pues la construcción y reproducción de las prácticas generadas desde el ámbito familiar —como la marcada diferencia de los sexos, la división del trabajo de acuerdo a esta diferencia, así como el control económico— conforman una cultura que legitima socialmente el sistema de opresión patriarcal y que deviene control político, no solamente en el espacio público, sino también en el privado. La propuesta de visibilizar los problemas que surgen desde la vida cotidiana de las mujeres tiene una profunda resonancia dentro del trabajo de Mónica, quien no sólo es precursora de *performance* en México, sino también del arte feminista en América Latina.

Fiel a sí misma y a la lucha que ha mantenido en toda su vida, Mayer comienza a dialogar dentro de su práctica artística de manera orgánica con el feminismo, pero también con los retos y dudas que éste plantea. Como ella misma lo ha mencionado en diversos espacios, “cuando dudo hago *performance*”<sup>95</sup> momento en el que instantáneamente visibiliza el hecho de que la relación que teje con el arte es esencialmente orgánica. Mediante la experiencia corporal, deja que emerjan toda clase de pulsiones que siempre encuentran un espacio y una participante dispuesta a derivar en la búsqueda de respuestas que, aunque no siempre llegan a buen puerto, siempre provocan más dudas y reflexiones que enriquecen la experiencia que deviene colectiva. En sus piezas recreadas desde el espacio privado e íntimo, Mayer sostiene toda clase de

---

<sup>95</sup> Cita recabada de la visita guiada/plática con la artista en su retrospectiva “Si tiene dudas... pregunte: una exposición retrocolectiva, llevada a cabo en la MUAC, Ciudad de México, 8 de junio de 2016.

tensiones y cuestionamientos en torno a su lugar en el mundo como mujer, como artista, como hija, como pareja, como compañera de lucha y posteriormente como madre. Dichas pulsiones han logrado generar una carrera colmada de retos y una producción que no ha sucumbido ni siquiera a los cambios técnicos y/o estilísticos durante estas cuatro décadas.

Las tensiones que se suscitan dentro de su propio activismo y lo que observa en el cotidiano, las muestra desde sus primeros trabajos, donde reflexiona no solamente sobre las demandas que en ese momento la lucha feminista en México promovía, —el derecho al aborto libre y gratuito, la condición laboral— sino también sobre la estructura y organización del arte. De igual forma, las propuestas técnicas que desarrollará a lo largo del tiempo dejan su impronta desde este temprano momento de su desarrollo artístico. Es preciso decir que dentro de esta poética no solamente se encuentran los ecos del feminismo, sino también de sus maestros quienes dejaron una impronta en el desarrollo de su técnica como es el caso de la fotógrafa húngara Kati Horna de quien se observa un claro reconocimiento dentro de los fotomontajes de Mayer o el propio Sebastián, así como de sus propias compañeras de lucha y procesos creativos, como Maris Bustamante, Karen Cordero, María Laura Rosa y sus compañeras en los Ángeles de A Social Art Network, y su pareja y cómplice Víctor Lerma, con quienes ha formado un sinfín de proyectos y ha creado y reactivado buena parte de sus piezas. En ese sentido, no salta el hecho de que la exposición retrospectiva del trabajo de Mayer expuesta hasta el pasado julio en el MUAC y titulada “Si tiene dudas pregunte” haya sido nombrada como retro colectiva, pues como lo dice María Laura Rosa, el concepto da cuenta de la integración que existe entre el trabajo individual y colectivo que la artista ha concebido de manera pública y privada.

El uso de soportes bidimensionales tales como la gráfica, el dibujo, pintura y formas mixtas, así como tridimensionales y su obra conceptual, donde se encuentran inmersos el archivo, la experiencia performativa, instalaciones, la fotografía, documentos y obra sonora —por mencionar algunos— serán las rutas sobre las que desplace sus inquietudes. Ejemplo de ello es la creación del cartel para una de las primeras mesas redondas sobre arte feminista en la Academia de San Carlos en 1976, donde un puño en señal de lucha agarra un pincel en el centro del símbolo gráfico de la mujer. De esta forma, emblematisa de manera contundente esta reflexión —que a la fecha sigue siendo parteaguas en el trabajo de la artista— ya que interactúa gráfica y políticamente con las demás luchas sociales que, sin embargo parecieran que solamente hacen eco en las prácticas e ideas del cotidiano masculino. No obstante, la producción de la artista desde este momento ostenta la particularidad de que su trabajo nunca es un proceso en solitario. El interés por la situación social que vivían —y viven— las mujeres y las múltiples injusticias que la sociedad en general experimentaba en ese momento, ocupan un lugar preponderante en su estética y en el activismo del que siempre ha sido parte. Al paso del tiempo, el uso de la memoria y el archivo son una constante que se observa como una presencia viva a la que se integran fotografías de su participación en diversas manifestaciones a favor del aborto libre y gratuito, tomadas por su propio hermano o por el propio Víctor Lerma. Son escenas que muestran la pasión y el compromiso que comparte con su compañera de lucha, su madre Lilia Lucido y con todas las personas importantes dentro de su vida íntima y su obra. Estos elementos desvelan la poética de su trabajo: la constante unión entre el arte y la vida que da fuerza al resto de su obra.

Como lo analiza Karen Cordero en un texto que acompaña el catálogo de la exposición retro colectiva, existe un esfuerzo por entretejer diversos elementos

recolectados en su participación política, así como de escenas de su vida íntima con la creación de piezas que se fusionan de manera integral, además de resignificar cada momento y establecer un diálogo y una resonancia que muchas veces tiene un carácter emotivo en el espectador. Estas primeras imágenes más adelante serán incorporadas a las piezas *Primero de diciembre 77* (1977) y *Genealogías* (1979) donde se observa la manera en que el rescate de fotografías y otro tipo de archivos como textos, piezas sonoras, diarios, y más recientemente blogs, se entretajan en un primer instante con técnicas bidimensionales como la gráfica, el dibujo y la acuarela, para dar lugar a una especie de técnica que va más allá del collage y que más bien plantea la importancia de generar piezas donde quede suspendida la experiencia vital en conjunto con la artística, al mismo tiempo que logra situar a la memoria como un dispositivo de lucha.

EL trabajo de Mayer no sólo no es un trabajo en solitario por la participación activa de otros artistas y personajes en sus piezas y proyectos —sin contar el hecho de que la época en la que la artista realiza su trabajo es la de los grupos— sino porque el otro, el espectador, siempre tendrá un lugar particular. Más allá de su incidencia en el *performance*, cada pieza contempla un nivel discursivo que invita al debate y con ello desarticula la condición de otredad de la espectadora que también comparte las mismas preguntas, los mismos prejuicios y la misma violencia. En ese sentido, su propuesta plástica logra romper la frontera entre el mundo del arte y la vida cotidiana, entre la figura del artista y los espectadores que al final, terminan siendo también cómplices, compañeros de una lucha que sigue vigente. Al respecto puedo citar el caso de la pieza titulada *El tendedero* pieza que instala por primera vez en 1977 en el Museo de Arte Moderno y que ha reactivado en múltiples espacios y contextos para exponer y dialogar sobre las diversas formas de violencia que experimentan las mujeres de manera cotidiana. A través de un soporte que se liga directamente con el espacio femenino,



invita a los participantes, sobre todo mujeres, a responder a preguntas y frases que dilucidan esta violencia. Actualmente esta pieza ha servido para visibilizar la violencia y el acoso hacia las mujeres en diversos espacios, incluso en los académicos.

No obstante, la propuesta de Mayer supone en su propia historia y acción un campo minado, no solamente por los temas que convoca, —además de los recursos y técnicas utilizados— sino porque este arte toma el espacio de lo político; y, como lo reconoce la historia, sus autores y detractores, todo arte político cuestiona su contexto y actores, pero también es cuestionable.

Susan Buck Morss destaca el hecho de que el problema con el arte político se centra precisamente en el contexto, en lo que en ese momento denominamos como arte y lo que reconocemos como política revolucionaria, sus representantes y las ideas que exponen y contraponen. No es gratuito, por ejemplo, que en ciertas épocas los artistas y las piezas que se ensamblan en este discurso promulguen una especie de nicho donde incluso la propia crítica y la academia salvaguardan las propuestas estéticas que en muchas ocasiones se desdibujan con el desvelo de los cuerpos, con las acciones que cada tanto promueven nuevos lenguajes. De ahí que Buck Morss no solamente señale el caso de la vanguardia rusa como el momento epítome del arte político, cuando éste mostraba su valor de uso al transformar “la visión cotidiana de la vida a través de sus implicaciones socio-revolucionarias”, el problema se centra en el momento que la vanguardia cultural de la Unión Soviética crea una alianza con la vanguardia política, —suceso que enarbola el fracaso del movimiento—, pues al sostener la utilidad del arte al servicio del partido, fractura su condición política para dar paso a su carácter ideológico.

Desde luego que existen muchas propuestas donde se observa el germen de la vanguardia, sin embargo, un dilema crítico atraviesa esta condición. Por un lado existe

el aspecto de autonomía frente a la producción, exposición y formas de consumo en el arte. Como lo mencioné líneas atrás, uno de los problemas que el arte político —y en sí todo el arte contemporáneo— es el hecho de que queda suspendido en un espacio de legitimación. La academia, la crítica y los espacios museísticos producen los mecanismos necesarios para proponer prácticas de consumo así como formas de producción y reproducción de estéticas y discursos, —en ese sentido, el lugar del mercado tiene un lugar preponderante, como podemos verlo en la mayoría de las propuestas— pues se percibe que sin estos apoyos —que desde luego consolidan la figura del artista— el poder de una propuesta artística quedaría desdibujado del mapa del arte contemporáneo, y con ello, la propuesta de activación política. Sin embargo, si los apoyos son otorgados, si las piezas obtienen su lugar en el panorama artístico y mercantil donde el nivel de consumo socialmente lo supone todo ¿acaso ese mismo arte —que puede incluso defender las causas sociales más justas— no pierde su efecto político de facto? La propuesta estética de Mayer dialoga críticamente con ambas posturas, sus piezas plantean no sólo respuestas, sino formas de encarar la condición política desde una estética honesta y crítica que ha traspasado fronteras de toda clase. Su cuerpo expuesto en diversos formatos proponen una manera de entender la política revolucionaria.

En la práctica corporal queda una verdadera resignificación de la política revolucionaria. Como lo expresa Hélène Cixous “más cuerpo, por tanto más escritura” y esta consigna encuentra una congruencia absoluta con el trabajo que Mayer ha desarrollado desde el performance. Como la artista lo comenta “hago performance porque hay cosas que sólo se pueden decir a través de esta forma de pensar la vida”, — si pensamos que ya de por sí el *performance* es una forma de arte sumamente desafiante, pues nos encontramos con el artista y su cuerpo en vivo al centro del espacio

que nos invita a ser partícipes— las acciones que ha desarrollado desde los setenta, en compañía por ejemplo de Suzanne Lacy y Leslie Labowits en el grupo del que formó parte en su estadía en los Ángeles, o con Maris Bustamante con quién formó el emblemático grupo de arte feminista “Polvo de gallina negra” a lo largo de una década y más adelante con Víctor Lerma con quien formó el grupo “Pinto mi raya” —que a la fecha sigue activo— dan cuenta de que el performance más que un soporte, es una estrategia política y una forma de estar en el mundo (Cordero, 2016: 29). En cada acción logra integrar su visión de la vida de cara a diversos procesos y problemáticas — la maternidad, la situación de pareja, la vejez, la violencia hacia las mujeres— con la condición de desarticular la posición del otro como espectador, situándolo muchas veces como actante. En la propuesta integra lo mismo un texto, —elemento que resalta el poder que da a la narración dentro de sus performances, pues en él instala el carácter imperante de la memoria para que la acción tenga el efecto deseado respecto a la articulación política— que acciones donde el humor y el debate al ser utilizados con destreza crean una condición liminal que muchas veces concluye en un lazo emotivo y sincero con la espectadora. Sin llegar al escándalo gratuito, los performances de Mayer y sus cómplices, desafían no sólo los formatos tradicionales, sino que en cada intervención se observa un desafío dentro de su propia manera de pensar el tiempo y espacio donde se lleva a cabo la acción, además de cuestionar dentro de su trabajo colectivo la idea del artista, el mito del trabajo individual y la economía que esto supone dentro del mundo del arte.

Nuestro tiempo es propicio para reflexionar en torno a los diversos movimientos feministas que se gestan por las diversas problemáticas que enfrenta la sociedad en general. No descarto que existen otras muchas propuestas que demuestran una congruencia estética de frente a la política, pero en la enunciación del cuerpo se

encuentra el elemento donde se congregan no sólo las experiencias y tradiciones que han concertado disrupciones en la historia del arte, sino un espacio de intimidad y apertura que introduce al otro en un juego donde la regla es exponerse y enunciar de manera conjunta el desgarró, el gozo y la angustia de un cuerpo que aun en la ausencia —como lo demuestran algunas piezas que se unen a experiencias de violencia de género o de Estado donde son enunciados los cuerpos ausentes—pervive en la memoria. Mónica Mayer concreta una ética de la estética ya que de manera natural sitúa una revolución política, que en muchas ocasiones ha llegado incluso a escandalizar ante los quiebres simbólicos que propone en cada pieza y acción.

La propuesta de Mónica Mayer la entiendo como un *collage* de escenas que resignifican la contundencia de ser mujer, experiencias que mantienen no solamente una resonancia en la vida pública, sino sobre todo en la vida privada de los tejedores de la trama social. Esta resignificación necesariamente induce a una ruptura en todos los sentidos, una plataforma política que promueve constantemente el diálogo y la reflexión entorno a lo que somos y al cambio tan necesario en todas las épocas. Su obra demuestra que ante las grandes demandas y los profundos pozos de injusticia que observamos en cualquier planicie, en los intersticios que se observan en esos espacios de magnitudes exorbitantes, son producidas formas de vida cuyo valor para la comprensión de los grandes fenómenos resultan imprescindibles si es que se quiere navegar a ese cambio, que desde luego deviene trauma, como toda mudanza, como todo proceso límite. A fin de cuentas, eso es una revolución: una transgresión sumamente orgánica que se abre lugar desde el cuerpo y que articula una fuerza capaz de estremecer, de inundar y dar luz a cualquier voz que se decida a parar el orden establecido.

#### **5.4 Memoria fragmentaria y construcción de identidad, narrativas visuales encontradas en la obra de Christian Becerra**

Para Christian Becerra (Ciudad de México, 1985) la exploración sobre su contexto urbano ha sido el detonante para enfrentarlo de cara a un momento donde a partir de *Acné* y sobre todo en las escuelas de arte, pareciera que todo está dicho. Egresado de la Esmeralda cuenta con una formación técnica sumamente detallada y casi múltiple que le ha permitido desde diversos formatos y plataformas desarrollar su propia búsqueda estética. Igualmente su trabajo en colectivo —como lo ha hecho con el Colectivo Chachachá o con la poeta Daniela Camacho— ha funcionado como plataforma para otras exploraciones estéticas. Cabe decir que la gráfica en diversos formatos, así como el collage y la fotografía le han servido como herramientas para configurar su propio discurso sobre los temas constantes que se encuentran en su obra, como el cuerpo, la identidad, el dolor y últimamente las cuestiones políticas y sociales que desde lo personal y social han fracturado el neoliberalismo.

Encontrar respuestas de nuestro futuro entre las ruinas del pasado ha sido una de las prácticas más comunes dentro del compendio de experiencias de duelo en occidente. Los fantasmas de todos los cuerpos que fueron víctimas de la maquinaria de muerte durante todo el siglo XX confirman que la orientación para arrebatarse la vida a millones de personas alrededor del mundo son el Estado y, desde luego, la acumulación del capital.

Michael Taussig sostiene que los muertos cumplen una doble función en las naciones modernas, pues por un lado los utilizan como símbolo para advertir la grandeza del Estado a través de las prácticas y objetos utilizados en las batallas, pero también para advertirnos de lo que es capaz de hacer (Taussig, 2015:23) En el mundo contemporáneo el pensamiento mágico nunca fue borrado, de hecho queda suspendido

en los límites del Estado, en su economía y en los fantasmas de los cuerpos sacrificados por él. Los símbolos y las narrativas que se desprenden de las figuras de poder no hacen sino resaltar el papel que juega en las prácticas y en la creación de identidades, de ahí que la perpetuación del Estado moderno y todos los elementos que lo constituyen se sostenga sobre los restos de aquellos que dejaron —que dejan— de existir en batallas narradas con grandeza, pero que en realidad instauran en la memoria la impronta del terror. Esplendor y genocidio son aspectos que guían nuestros pasos en torno la violencia del poder.

Las máquinas de muerte contemporáneas no hacen sino comprobar la idea de un plus valor del cuerpo sin vida, y éste radica en la eficacia del poder que se extiende hacia las organizaciones delictivas en una relación binómica entre Estado y Narco. La obra de Christian Becerra visibiliza no sólo la complejidad de esta relación que ha sido nuestra pesadilla contemporánea, sino las formas en que México llegó, como una de las piezas exclama, al escenario en que: “En este país se fabrican cadáveres”.

Reconocer el trabajo de un artista cuya producción ha girado en torno a estos debates resulta un ejercicio que inmediatamente dispara cuestionamientos sobre la complejidad de los problemas que vivimos en nuestro país, pero también a la propia obra. Cada pieza proyecta no sólo el dilema ético de un artista que cuestiona directamente el papel de las instituciones y de la sociedad, sino también las tradiciones en las que su obra se inscribe, tanto en el campo político, así como en la ejecución y en los elementos que dan forma y soporte al proyecto.

El ejercicio de establecer una continuidad entre los elementos —papel moneda con la especificación de que cada billete cuya denominación de un peso se imprimió en el American Bank Note, en Nueva York— y la idea de construir a través de la técnica del *collage* diversas imágenes ligadas a nuestra historia bélica logran por sí solos

establecer un universo donde el poder de la violencia institucional por parte de las Fuerzas Especiales del Ejército Mexicano y la violencia ligada con el crimen organizado se han unido para establecer la idea de una industria mortuoria.

Técnica y poéticamente cada una de las piezas se unen de manera directa al enorme *collage* de imágenes que resaltan la necesidad de visibilizar no la sangre o los cadáveres, sino el papel que tiene la sociedad y el Estado ante tan doloroso panorama. La fuerza de cada imagen —así como su lectura en conjunto— visibiliza el hecho de que la tradición bélica —construida desde el mundo prehispánico hasta el actual desempeño de las fuerzas armadas— es responsable de que tengamos que excavar entre las fosas, las tradiciones y nuestra historia para encontrar respuestas. La obra nos mira y nos hace plantearnos que el terminar tal tradición y sus imaginarios puede redimirnos de nuestra total destrucción.

La imagen de *Xiuhcóatl* —serpiente de fuego en Náhuatl— nos mira fijamente, nos cuestiona sobre quiénes somos, nos lleva incluso a quedarnos estáticos al pensar en el número de sacrificios que de forma contemporánea no dejan que se extinga. Anchas franjas rojas resaltan que el símbolo sigue teniendo un poder capaz de cobrar lo que no nos pertenece; mediante un trabajo cuya fuerza se centra en el concepto y la técnica sumamente cuidada, Becerra logra una experiencia inquietante. Cada arma ejecutada con maestría nos hace pensar que nuestra historia íntima, los momentos felices, la angustia personal, todo lo que nos constituye como personas puede ser borrada en cuestión de segundos por ese dios que reclama nuestros cuerpos para aumentar el poder de su llama.

Si nos preguntamos si en este escenario de dolor e incertidumbre el arte tiene algún sentido, el artista, de manera contundente y a través de una cuidadosa técnica, dibuja una imagen de compleja composición que logra situar nuestra mirada frente los

mecanismos y respuestas invisibilizados por la estética *gore* que el poder de la violencia ha impreso en las páginas de nuestra historia —incluyendo la cultural y del arte— para dar otro sentido a la idea de muerte y dolor nacional.

Particularmente en *Address* —expuesta primero en el Museo Universitario “Leopoldo Flores” de la UAEM y después en el Espacio Alternativo de la Esmeralda en febrero de este año— existe una pulsión incesante por el desgaste de la memoria y la transposición de imágenes que dan cuenta de las fantasmagorías que los cuerpos y arquitecturas ausentes generan en la vida cotidiana de la Habana y la Ciudad de México. De manera que tales ausencias generan una cartografía para ubicarnos en la memoria en constante expansión. Su proceso de búsqueda de imágenes del pasado —postales y fotografías viejas— recuerdan mucho al proceso de Francis Alÿs en nuestra ciudad, sin embargo la vuelta de tuerca se encuentra en la transposición del presente a través de las fotografías que Becerra tomó en ambos escenarios. Cada imagen ya cuenta con un sentido que él mismo engarza hacia la opacidad de nuestros imaginarios, pero también hacia las ganas de encontrar un remitente a quien enviar nuestras pulsiones.

En su más reciente exposición en la Ciudad de México —en julio de 2018 en la Galería Luis Adelantado—, Becerra ha dado un giro a su propia producción y es justo decirlo, modo de exposición. Como lo he mencionado, el mercado siempre será un elemento que detone una serie de cambios incluso en la propia producción, como también en las reacciones suscitadas por la obra. *Que se haga justicia aunque se derrumbe el cielo* concentra a través de las múltiples piezas de diversos formatos y bajo la técnica del collage —con papel moneda, boletas de calificaciones expedidas por la SEP a alumnos de su generación y tipografías de publicaciones— el destilado de un tema que siempre ronda en su producción: la cuestión de la identidad, la memoria y la violencia que los gobiernos mexicano y estadounidense principalmente han generado en



el contexto que nuestra generación sobrevive. Son muchas las preguntas que generan los símbolos prehispánicos y nacionales de ambas banderas transpuestos con símbolos clásicos del comunismo ¿En dónde está la verdadera justicia? ¿a quiénes reclamar los miles de desaparecidas, feminicidios, ejecutados? Es justo decir que su discurso no se integra a una generación de sentido reafirmado por la política, sino que cada collage sugiere el negativo de los sistemas económicos, de justicia y educativos de nuestro país que no han hecho sino sustentar las bases para el contexto necropolítico que experimentamos de manera cotidiana, pero que al presentarse dentro del espacio mercantil genera una doble correspondencia con las condiciones económicas.

La parábola enmarca de cualquier forma no sólo preguntas y procesos parecidos entre ambos momentos históricos, sino que desata el espacio geométrico dentro del campo para contener la pregunta mayor ¿cuáles son los puntos de fuga del propio contexto que el arte contemporáneo en México no ha podido visibilizar para presentar en negativo?

## CONCLUSIONES

A lo largo de la presente investigación, he intentado crear correspondencias, así como visibilizar el quehacer de la sociología en el arte. Desde esta óptica fue posible determinar lo que sostiene la relación del arte con la sociedad, discutiendo la importancia de revisar el contexto socio histórico, sobre el cual la producción artística mantuvo conexiones inmediatas con los procesos sociales. De esta forma, el binomio arte y sociedad ciertamente sostiene una relación que ayuda a visibilizar otros procesos que se constituyen como clave para la comprensión social del arte, por un lado la distinción de las prácticas que devienen políticas y que desde el arte plantean otras formas de manifestar discursos, así como las formas de producción de imaginarios, colectividades e identidades que dentro de la producción mantienen una mirada crítica del Estado y las instituciones.

Con ello, fue posible evaluar las nuevas bases sobre las que se desarrolló el campo de arte en México, primero durante el siglo XX, donde encontré que la vanguardia determinó en buena forma las prácticas encontradas dentro de la producción contemporánea. Mediante un análisis de corte sociológico logré visibilizar e interpretar las formas de producción y las relaciones establecidas al interior del campo artístico, con el fin de establecer el lugar de lo político en primer termino, desde la producción y los discursos encontrados en el régimen de representación sensible de las obras. En un segundo momento, ya entrado el análisis sobre la constitución del campo artístico de la ciudad de México, logré poner en tensión las categorías local y global, operación que me llevó a advertir el impacto del mercado y las plataformas comerciales.

Dentro de la delimitación conceptual de campo artístico logré identificar distintos procesos de apropiación simbólica del espacio urbano y su relación con la experiencia estética, con lo que se consiguió observar algunas posiciones y

disposiciones de los actores más relevantes del campo artístico de la ciudad, como fue en caso de la obra de Mariana Arteaga. Esto posibilitó dar las bases conceptuales, y de contexto socio histórico para identificar la relación social entre la escena artística de la ciudad y el nivel de afectación que logran en ella los cambios urbanos que se han insertado en la Ciudad de México, por lo que de esta forma, se alcanzó a dar un seguimiento de la experiencia estética, en correspondencia con la visión contemporánea de la Ciudad de México. Evidentemente tan sólo fue una pequeña muestra de tales fenómenos, al diseccionar los más visibles que resultaron del trabajo de exploración previo a la realización de este trabajo de tesis. Tales fenómenos se distinguieron de sus percepciones espaciales sobre la ciudad, hacia el simbolismo y la forma de interacción en la vida colectiva, como lo fueron las dimensiones, la densidad, los problemas ambientales; la crisis del espacio público, así como el efecto espacial y simbólico del discurso globalizador.

Cada uno de estos elementos, permitió evaluar desde diversas visiones lo que se percibía de la ciudad contemporánea, no sólo desde las visiones teóricas de los sociólogos, urbanistas, arquitectos y antropólogos que sirvieron de apoyo dentro del marco teórico, sino además, desde las percepciones de los diversos artistas y curadores, cuyo testimonio permitió establecer las diversas posiciones dentro de la red que supone la vida urbana.

Evidentemente no podría terminar dictaminando una conclusión que integrara por sí sola todo lo que vi, analice, experimenté y aterrice de mi problema de investigación, puesto que la presente abre a un debate que plantea muchas interrogantes. Por un lado, si bien es cierto a partir de la globalización se observar una fragmentación dentro del espacio público de la ciudad de México, sin embargo ¿qué impacto tiene

dentro de la interacción social los constantes flujos de migración?¿Qué imaginarios se plantean ¿ cuáles se rescatan?

De esta forma, la presenta investigación concluye no sólo con preguntas, sino con la idea de perfeccionar las herramientas metodológicas que permitan constituir un mejor análisis sociológico. Se trata sobre la construcción de un conocimiento vivo que dé coordenadas sobre lo que pasa en nuestro contexto y en este caso sobre la situación del campo artística de la Ciudad de México. Sin embargo muchos aspectos involucrados dentro de su construcción quedan aún por resolver elementos de suma importancia para el análisis del arte contemporáneo.

Si bien en el último capítulo intenté desarrollar aspectos que sostienen la importancia del análisis de las diversas prácticas corporales, será necesario desarrollar mejores herramientas que permitan establecer puentes entre las funciones de las prácticas, la normatividad del Estado que reproducen las instituciones como lo es ahora la Secretaría de Cultura y la manera en cómo opera el capital privado. Como lo analicé, en el caso del extinto colectivo SEMEFO y en la obra de Teresa Margolles, ambos polos operaron de manera normativa, pero también funcionaron como apoyos para el desarrollo de la producción sobre todo de Margolles. Sin embargo, todavía no se resuelve como queda el atravesado el cuerpo representado en la obra luego de las diversas exposiciones y venta de obra dentro del mercado mundial. Qué decir de la construcción de un sentido del gusto que identifica a la producción nacional nuevamente con un carácter de cierto exotismo frente a las miradas del mercado extranjero luego de la Bienal de Venecia en 2008. Para la sociología supone todavía un reto comprender en términos del comportamiento del mercado y la construcción del sentido social del gusto averiguar la manera en qué la producción contemporánea mexicana de cara a fenómenos donde el mercado del arte adquiere un verdadero poder más allá del Estado.

Dentro de nuestro propio contexto, el ejercicio de abrir el concepto de arte contemporáneo logró dar mayores puntos de referencia para comprender la influencia del cuerpo en el caso de la representación del cuerpo social, así como para la creación de espacios y comunidades emocionales. Por ello creo pertinente abrir nuestros marcos de investigación donde pueda analizarse debidamente el impacto que logra dentro del propio ejercicio de análisis tales prácticas, con el fin de situarnos de manera más orgánica dentro del fenómeno artístico. Más allá de un análisis dirigido desde la mirada de Foucault y la biopolítica, dicho concepto dará un aporte específico si este se equilibra con los propios saberes de las comunidades que en ocasiones se vuelven autónomas, pero que de igual forma se disuelven con facilidad. De ahí que un acercamiento con la antropología social resultaría sumamente revelador en cuanto al conocimiento de dichas comunidades emocionales y su interacción con las prácticas artísticas. Con ello no deseo admitir que debemos perder objetividad, sino por el contrario, dentro del rigor teórico podemos tener mayor alcance si analizamos lo que el arte, dentro del desarrollo de herramientas metodológicas, puede ofrecernos.

De esta forma, se intenta contribuir no sólo a la discusión sobre los procesos culturales contemporáneos, la identificación de actores políticos desde la producción estética, sino también al abordaje de la ardua tarea que impone pensar desde la sociología el fenómeno del arte.

**APÉNDICE 1**



**Tabla 1. Diagrama que muestra las relaciones que se establecen a partir de la producción en torno al campo artístico**

<b>Actores:</b>	<b>Posiciones:</b>	<b>Disposiciones:</b>
<b>Artista</b>	Productor	Producir obra
<b>Curador</b>	Promotor, contextualizar de la obra, creador de discursos museográficos en torno a la obra.	Promover a los artistas, descubrirlos, realizar una correspondencia entre el lenguaje visual del artista y el concepto museográfico.
<b>Galerista</b>	Vendedor	Vender obras, organizar el funcionamiento de la galería, atraer coleccionistas.
<b>Mecenas</b>	Vendedor y protector	Descubrir talentos, difundir su obra, ubicar obra en galerías y con coleccionistas, proteger a los artistas.
<b>Coleccionista</b>	Comprador	Comprar obra, difundir sus colecciones en términos privados y públicos.
<b>Director de museo</b>	Promotor, organizador	Fungir en algunos casos como administrador cultural, difundir el discurso temático de su museo, preservar obra, organizar exposiciones y en algunos casos, bienales.
<b>Organizador de ferias y bienales</b>	Promotor, organizador y vendedor	Promover a nivel nacional e internacional la producción artística a partir del vínculo con galerías, mecenas, artistas, fundaciones privadas, instituciones públicas, coleccionistas y patrocinadores, con

		el fin de aumentar y apoyar el mercado artístico-
<b>Crítico</b>	Promotor	Promover algún artista, pieza, exposición, inauguración c cualquier otro evento relevante en el campo artístico, mediante críticas, análisis y observaciones que se plantean de forma objetiva, generalmente al servicio de algún medio de comunicación, museo, incluso galería y en algunos casos mecenas.
<b>Investigador</b>	Promotor, analista de los discursos de la obra	Analizar mediante recursos teóricos y metodológicos, algún artista, época, movimiento, pieza, taxonomía o incluso disciplina dentro del área del arte, en este caso visual, con el fin de enriquecer el estudio del quehacer estético y promover el arte.

**Tabla 2. Ordenamiento de los actores, posiciones y disposiciones del campo artístico contemporáneo**



## **APÉNDICE 2. ENTREVISTAS**

### **ENTREVISTA CON VÍCTOR MUÑOZ**

#### **¿Existe un arte político o todo arte es político?**

Dependiendo del estrato conceptual en el que estemos hablando. Si lo planteáramos en los términos de la estética y en un nivel que no alcanza a tener la dimensión de las amplias mayorías, sí, todo arte es político. Las artes en general, incluyendo las populares, buscan construir un sentido a la existencia, a la comunidad, a la vida colectiva de la especie. Y es por lo tanto un nivel de comunicación complejo en el que las artes buscan reflexionar sobre estos problemas y buscan construcciones de sentido. Por eso es muy importante que a lo largo del siglo veinte, lo que nos ha enseñado es una intensión de abordar la insuficiencia de los lenguajes, y esta insuficiencia de los lenguajes que en realidad es una crisis, las experiencias de las artes en varios géneros a lo largo del siglo veinte nos muestran la necesidad de atender los lenguajes, y por lo tanto el reconocimiento de insuficiencia y de crisis. Por eso ves las vanguardias, la experimentación, el surgimiento de artes a contraflujo de la historia del arte, incluso artes que niegan a partir de la fundamentación de la crítica a la civilización occidental, niegan la posibilidad de ser lo necesario en el arte, es decir, vanguardias que niegan el pasado, incluso el pasado clásico de las artes en occidente. En ese contexto está mi preocupación personal y la de mi generación, lo que he conocido, pero también es una dificultad que rebasa las fronteras nacionales. Estamos hablando de la necesidad de la creación de lenguajes que nos ayuden a construir cultura en un sentido humano y no esta caterva de violaciones salvajes a la vida comunitaria que significa el capitalismo.

**Como creador en solitario y en colectivo y con todas las conexiones que tuvo con América Latina respecto a la vanguardia, ¿cuál fue la vivencia de esta vanguardia en México?**

En el plano reflexivo, y aquí quiero decir que todas las artes van acompañadas de discursos y en particular el discurso histórico del arte tiene un diálogo complejo con la realidad de las artes, a nivel del análisis estético o histórico de las vanguardias en América Latina, o en general en el mundo, hay una especie de tendencia a la generalización. No creo que pudiera conectarse de manera lineal o íntegra las posturas dadaístas o las posturas estridentistas, por ejemplo. Hay más bien un pensamiento de época, hay también un convencimiento general de los géneros, de los paradigmas o de los cánones de cada una de las artes y ahí se atrapa el discurso histórico y el discurso estético, pero la verdad es que lo que hay es compartimos transnacionalmente, desde hace quinientos años, conflictos de carácter cultural y social en América Latina, que son semejantes en su esencia a los conflictos de otras regiones de occidente, aun en regiones con desarrollos diferentes. Ese compartir cuestiones esenciales de los conflictos de la presencia humana, hace que en cada región y en cada momento la expresión artística adquiera particularidades. Obviamente reconocemos con cierta facilidad las semejanzas culturales y políticas de este subcontinente que llamamos América Latina porque tenemos unos procesos históricos semejantes. Y es comprensible que las inquietudes en búsqueda de lenguajes o de atención a conflictos históricos o sociales tengan las especificidades de cada territorio. En este sentido, las vanguardias de mitad del siglo veinte en Brasil, en Argentina, en Chile o en Colombia o en México tienen elementos en común, una especie de actitud, espíritu que se comparte a nivel del pensamiento cultural del momento, y del estado del lenguaje en general, pero también tienen la parte que no se comparte, que son los casos específicos de tipo social o político de cada una de estas

sociedades y también de los propios desarrollos culturales en esta diversidad cultural que somos en el mundo contemporáneo. Yo explico así porqué las vanguardias tienen elementos en común y elementos específicos. Por ejemplo, cuando en algún momento analizamos conceptualismo, hace treinta y tantos años, una investigadora brasileña, Aracy Amaral, señalaba con mucha precisión que el conceptualismo anglosajón no podía ser como el conceptualismo latinoamericano, porque los dos conceptualismos preocupados por elementos del lenguaje tenían un respaldo cultural e histórico-social distinto. Los conceptualismos latinoamericanos son enfáticamente políticos. No en el sentido de la propaganda o de la democracia partidaria, sino en el sentido de las preocupaciones sociales.

**¿Cuál fue el cambio en su carrera para pasar del trabajo en solitario al trabajo en colectivo?**

Hay en todas las personas cosas que te modifican la vida, el destino, el sentido de la trayectoria. Y a mi generación la modificó el movimiento del 68. He reflexionado durante mucho tiempo sobre esto y he llegado a algunas respuestas que son ya para mí un cliché, pero hay que decirlas. Yo estuve en una escuela profesional de arte durante cinco años y trabajábamos de lunes a viernes de ocho de la mañana a ocho de la noche, y los sábados de ocho de la mañana a dos de la tarde, pero en una escuela que lo que nos aportaba era el oficio pictórico, escultórico o gráfico. Sin embargo, algo pasaba en el ambiente. Un día llega un antropólogo a darnos una charla sobre los entonces recientes descubrimientos en Bonampak y nos dice “Bueno, Bonampak es un asunto muy interesante en el que pudimos a través de rayos X ver el muro y ver que no había tareas”. En el fresco las tareas es la parte que puede pintar un autor en unas cuantas horas mientras el yeso tiene la capacidad de absorber el pigmento. Al descubrir que los muros de Bonampak son completos en cuanto a la colocación de la capa de yeso, lo que

este antropólogo intuía y nos dijo es que no había un sólo pintor, sino varios al mismo tiempo. Y ves los murales en Bonampak y parece ser una sola mano, un sólo artista. A mí me parece muy importante esto porque me impactó. Unas semanas antes del conflicto en la Ciudadela en 1968, por alguna razón yo llegué al Museo Universitario de Ciencia y Artes, junto a Arquitectura, y a diferencia de todos los días en una de las puertas no estaba el vigilante ni los custodios. Yo sabía que en días más se iba a inaugurar la exposición de Arte Cinético, que era una exposición de arte de vanguardia en ese momento. Entonces me metí, vi toda la gente trabajando y en algún lugar del museo y ya estaban levantadas las mamparas y estaban los plomeros arreglando tuberías y los mecánicos, los eléctricos, los carpinteros y los pintores. Y me encuentro a alguien que está solo, en un rincón, cubriendo de pintura gris unas hojas de triplay y veo que son muchas hojas. Me acerco y él no hablaba español, y le dije en francés “¿Quieres que te ayude, necesitas ayuda?” Y me dijo sí. Y empecé a ayudarlo y me quedé toda la tarde ayudándole. Terminamos, siguió trabajando, terminó su cubículo que era una pieza muy bonita. Era un cubículo octagonal, alto, de 2.40, y en medio había una especie de montaña de arena, y arriba de la montaña había un foco. El juego era con un sensor, un *dimmer*, y el público al cruzar ese espacio por la orilla de la montaña hacía que el foco encendiera más o menos. Ese era el juego de esa pieza. Cuando salí esa tarde de ayudarlo me fui muy inquieto porque me preguntaba si eso que estaba haciendo era arte, entonces a mí que me estaban enseñando en la escuela. Mis profesores de la escuela eran los artistas de la tercera generación de la escuela mexicana o del muralismo. Me fui con esa inquietud y llega el movimiento del 68, la asamblea de la escuela elige a sus representantes, ya había declarado huelga, y quedé en tercer lugar de la votación. Pero entonces la asamblea decide que el primer y el segundo lugar de la votación se van al Consejo Nacional de Huelga, y el tercero se queda enfrente de la escuela. Me quedé los

dos meses del movimiento encargado de organizar y ciudad todo lo que se hacía en la escuela. Y empezamos a hacer gráfica — era los que podíamos reproducir con mayor facilidad porque teníamos los talleres de grabado a nuestro alcance— con un cierto sentido colectivo, más bien un sentido colaborativo: uno dibujaba, otro serigrafiaba, el otro terminaba o imprimía y el otro le ayudaba a buscar el papel. Y entre dos o tres hacían una placa y hacían cientos de reproducciones para que hubiera estos carteles, esta propaganda del movimiento lista para las brigadas, porque la escuela también organizaba brigadas estaban formadas por seis o siete compañeros y yo les daba a cada uno una función muy específica porque no se trataba de botear o de pegar los carteles, sino, sobre todo, de cuidar que no hubiera contacto con la policía y que los aprendieran. Y así estuvimos organizados. Había una comisión de comida, una de limpieza, una de vigilancia. Había compañeros que venían de provincia y eran la base de la vigilancia nocturna, protegiendo los archivos de la escuela para que no cayeran en manos de la policía, en fin. Este ambiente de colaboración y de búsqueda de un objetivo común, aunado a la idea de que las artes no tienen que ser expresión de la individualidad absoluta, se juntaron más tarde en proyectos inquietos. Intenté hacer un espectáculo masivo para el Estadio Azteca, con un músico destacado que yo había escuchado y luego intentamos formar un grupo que elaborara un proyecto en contra de la guerra de Vietnam en el año setenta. Y con mis amigos de la escuela intercambiábamos visitas a los estudios y discutíamos qué estábamos haciendo. Eran una especie de pequeños seminarios donde tratábamos de resolver la propia producción. Estando en eso suceden algunos acontecimientos en el año 73, donde nos invitan a decorar maquinaria del Museo Tecnológico de la Comisión Federal de Electricidad y nos invitan a doce o quince artistas y yo desarrollando ese proyecto me di cuenta de que no se trataba de agarrar una máquina, un transformador o una torre eléctrica como si fuera el soporte de

un muro para hacer un mural que era la idea de los compañeros, como si fuera la tela. Empecé a trabajar con una caja de embalaje del tamaño de la máquina que me tocó, un transformador gigantesco. En este tiempo yo escribía mucho, un poco en el reconocimiento de la obra de André Bretón, y lo que hice fue meter algunos de esos textos alrededor de la caja y adentro de ella, que tenía un material como paja que permitía que lo que estuviera dentro de ella no se moviera, encima de eso construí un maniquí y lo puse como azorado frente a la máquina. Esa fue la propuesta que hice y el jurado me dio el premio a mí, y eso me dio un poco de seguridad en que había que caminar por el lado de los objetos y de la colaboración, que era lo que había dejado el movimiento del 68, que me tocó existencialmente y había que tomar decisiones, porque este país estaba como está o como veíamos que podía llegar. Si no abres los espacios democráticos o la gente no participa y no desarrollas las políticas sociales pues se cae en esto.

En enero del 73, un compañero escultor había invitado a amigos suyos, escultores, a una exposición colectiva en la Galería José María Velasco, un mes antes sus amigos escultores le dicen que no van a participar porque no tienen piezas y ese escultor nos llama y nos invita a participar. Y los tres que éramos, Carlos Finck, José Antonio Hernández Amezcua aceptamos para ayudar a este compañero escultor a que saliera del compromiso. Yo llegué a esta galería y la dueña de la galería estaba asustada porque faltaba una semana para la inauguración y nadie había llevado obra. Estuve trabajando en la galería los cinco días anteriores y lo que hice fue una especie de ambientación, instalación sobre el 2 de octubre que consistía en un piso blanco, creo que a partir de la influencia del poema de Paz, y sobre ese piso, lo que los compañeros que había asistido al mitin habían dejado en la huida: los zapatos, ropa o el periódico o la bolsa de la señora que se cayó o la muñeca de la niña. Puse esos elementos en la

plataforma y lo que hice para el público fue no darle la vista de lejos, sino que cerré las dos mamparas con una especie de tela negra de ambos lados, tensada, y corté la tela con navaja y se veía una especie de oquedad y la gente entraba al piso blanco a partir de la oquedad. En la otra instalación que hice fue una ironía sobre el futbol, un pedazo de portería, la red, y muchos periódicos deportivos, que era lo que me obsesionaba, que hubiera tanta prensa deportiva dedicada sólo al futbol y algunos balones. Eso fue lo que presenté. Cuando el lunes llegó José Antonio Hernández y vio lo que yo había hecho el fin de semana dejó sus cuadros y se fue a la tlapalería a comprar alambre de púas. Descolgó sus cuadros y cerró el espacio donde estaban con alambre de púas y puso un letrero donde decía “Esta exposición no se ve por la represión”. Entonces empezamos a hacer este trabajo con otros lenguajes, con objetos en el piso, en el muro en el espacio y esto lo vio Raquel Tibol, quien unos meses más tarde nos llama, (ya nos habíamos conocido en la lucha política porque dos años antes hubo un congreso de artistas, porque los herederos de la escuela mexicana querían que el gobierno les diera dinero para hacer obra mural y esculturas públicas, nosotros nos opusimos porque creímos que era indigno que después del 68, los artistas le pidieran recursos al régimen). A Raquel le interesó mucho esa postura y nos preguntó quiénes son, respondimos que éramos artistas jóvenes egresados de la Esmeralda y quiso ver nuestra obra. Cuando se dio esta exposición colectiva le llamé y la invité, unas semanas más tarde me regresó la llamada y me dijo “ya vi la exposición, me gustó mucho”. Nos citó en el Museo de Arte Moderno y nos pregunta a rajatabla a los tres: “¿Están dispuestos a exponer en un lugar del gobierno?”. La respuesta no fue nada difícil: “Si no hay censura, si respetan nuestro trabajo, donde sea”. Estábamos tocando temas de la represión de la guerra sucia en México, de la tortura, etcétera, tan es así que Jorge Hernández Campos, el poeta, era el Director de Artes Visuales del INBA, se preocupó mucho, porque decía que nos

estábamos metiendo en un terreno peligroso para esa época: hablar de la tortura y denunciarla. Él no quiso decirnos nada porque era el funcionario, así que nos dijo, tengo un amigo, Ricardo Garibay, que quiere platicar con ustedes. Muy amable Garibay nos dijo abiertamente: “¿saben en lo que se están metiendo?”. Respondimos que sí, no porque supiéramos, sino porque estábamos dispuestos a no callarnos y lo que sucediera que sucediera. Así aceptamos la propuesta de un ciclo que se llamó “La razón y los encuentros”, donde desarrollamos la pieza *Nivel informativo* que todavía mantiene los tres espacios de cada uno, pero ya había tanta discusión que la obra tenía que hacerse en el sitio. Abrimos en el plan que de los dos meses y medio de la exposición en Bellas Artes, la primera mitad iba a ser el trabajo en el sitio, la inauguración a la mitad, y la segunda parte iban a ser otras acciones. Entonces empezamos con la galería de Bellas Artes vacía, con una mesa muy pequeña donde estaban nuestros papeles y donde discutíamos. Avisamos a nuestros amigos que eran escritores, cineastas que nos visitaran y venían y platicaban con nosotros hasta que se hizo la producción con la ayuda de los museógrafos del INBA, terminamos las tres grandes instalaciones múltiples, porque cada uno tenía diferentes sitios de su espacio y Raquel Tibol, cuando se inauguró, fue porque ella nos había propuesto en ese sitio, y escribe en el periódico algo así como “extrañamente, no estuvo la familia artística de México”. Los asistentes a la inauguración eran empleados, obreros, amas de casa, pues eran nuestros amigos. Entonces entendimos que había la posibilidad de hacer las cosas para otro tipo de público, en otros sitios.

En 1974, a principio, Helen Escobedo organiza en el MUCA una exposición que se llamó “El arte conceptual frente al problema latinoamericano”, que venía de Buenos Aires, y que habían invitado a los artistas a poner su idea en un plano de arquitectura, la idea de su obra conceptual. Había algunas muy atrevidas, otras no tanto, algunas eran



incendiarias, pero estaban en un plano. Entonces nos decía Helen: “imagínense, las vamos a montar, pero en la sala todo habrá planos y papeles blancos en los muros, hagan algo en el espacio”. Así que empezamos a discutir concretamente y acordamos que cada quien haría una pieza individual y en el camino decidimos hacer otras dos, colectivas. Una tenía que ver con una reflexión irónica de las piezas argentinas o sudamericanas y la otra era una pieza que hicimos en la explanada de Rectoría donde contrastábamos la información del gasto militar y el gasto educativo en cada uno de los países de América Latina. Colocamos los países en relación sur norte de la explanada. Empezábamos por México que estaba pegado a la Biblioteca y bajábamos por los prados hasta llegar a Argentina y Chile. Cada país tenía una estaca y un letrero con los gastos, con las cifras. Y el continente estaba metaforizado por un papel como de doscientos metros sostenido contra el viento con tensores de mecate. Una pieza muy hecha con lo mínimo para su vida efímera. Así empezó el trabajo colectivo, incluso durante muchos años no tuvimos nombre hasta que fue necesario porque querían que participáramos en la bienal de París. Me llamó Juan Acha que nos había conocido haciendo nuestras loqueras y nos dijo: “Felipe Ehrenberg quiere participar con ustedes en la bienal de París, ¿tú crees que su grupo aceptaría?” “No sé, de mi parte no hay ninguna objeción” “Yo ya había intentado hacer algo para lo de Vietnam, déjame preguntarle a los compañeros”. Hernández estaba fuera de México, ilocalizable y Finck estaba y dijo que sí. Finck y yo habíamos conocido a Felipe en una reunión que hubo de artistas conceptuales en el año 76 en Zacualpan, que se conoce como simposio Zacualpan, también una iniciativa de Juan Acha. Entonces ingresó Felipe y lo primero que hacemos es ponerle nombre al grupo. Felipe llega con la propuesta de que se llame “Pentágono” porque todos teníamos que ver con el Pentágono norteamericano y yo llevaba la propuesta que nos llamáramos Proceso, porque nuestra idea del arte era un

proceso, no era un objeto. Entonces no excluyamos ninguno de los nombres, vamos a llamarnos Proceso Pentágono. Y así empezó el trabajo. Ya dentro de Proceso Pentágono las obras tenían desde su inicio un carácter absolutamente colectivo que era diferente de la colaboración de otros grupos en la plástica porque lo colectivo implica que tienes que, desde la conceptualización de la obra, desde la planificación, desde el sentido, el tema, o a lo que te quieres referir con la obra, desde ahí hay que hacerlo de manera compartida. Y desde ahí nace lo colectivo hasta la decisión de dónde se va a exponer, a quién se lo llevas, cuánto tiempo, todo lo toma el grupo de manera conjunta.

### **¿Cuál fue el cambio significativo a partir de la bienal de París en la vida de Proceso Pentágono?**

Con la bienal nos damos cuenta de que se empiezan a multiplicar los grupos. Teníamos noticia de que ya había un grupo de artistas o de creadores que incluía gente que escribía, gente que pintaba, que habían estado defendiendo el barrio de Tepito del proyecto modernizador que tenía el gobierno contra el barrio, que quería derribar las vecindades y construir unidades habitacionales. Así que este grupo de habitantes de Tepito se organizaba, en el año de 1972, y ellos mantuvieron esta resistencia, impidieron que se destruyera Tepito y además mantuvieron la relación con ese grupo de ciudadanos de este barrio para hacer vida cultural. Ese grupo ya existía. No sé si era colectivo, si todo lo discutían ampliamente para discutir una obra o no, pero sí era un grupo de resistencia social. Y luego estaban los alumnos de profesores en la Academia, como el caso de Sebastián que era tenía un grupo de alumnos que también participó como alumnos y el caso de Ricardo Rocha con Summa que ya hacían ejercicios de pintura mural en las calles, pero seguían siendo decisiones individuales del artista ante su pedazo de barda. Obviamente el concepto era compartido por profesor y alumnos de

trabajar en la calle, eso los hacía grupo. De eso se encargó Helen, ella escogió los grupos para la bienal. Pero lo que era importante para nosotros es que conocimos otros artistas que compartían la idea de lo colaborativo, de lo colectivo. Y que además los grupos nos podíamos unir para demandar a la gestión administrativa de la cultura en México condiciones para hacer obra o para hacer desplazamientos en la calle o en algún museo, en fin. Y eso lo entendimos muy bien, y la presencia de Felipe fue muy importante por el don que tenía de ser ajonjolí de todos los moles y de ser protagónico. Los primeros años era muy fuerte porque la prensa decía “El grupo de Felipe Ehrenberg”. Había compañeros que se emberrinchaban y pateaban, aunque yo pensaba “son unos burros periodistas, no hay tal”. Que él sea como el vocero que le guste aparecer y hablar mucho es su asunto. Así se daba la vida del grupo.

En la muestra del MUAC, lo que me prometí desde el principio fue no le voy a decir a la curadora qué haga. Si ella no me pregunta a mí, yo la dejo con toda la libertad del mundo. Y de las obras del 73, la curadora eligió dos de cada uno de mis compañeros y mía ninguna, y no dije nada porque para mí es muy importante respetar al curador, el curador es un ojo, una inteligencia desde fuera y ese curador sabe lo que esta haciendo. Podemos tener diferencias, pero eso lo aprendí desde la gestión cultural.

**En la carta que le escribe a Carlos Finck desde la bienal ya se veía el tema de los recursos, desde los sesenta y setenta, no existían, ¿cómo se veía aún así la propuesta del panel mexicano en la bienal, ante el ojo extranjero, aun con esos limitados recursos, ante esa institución?**

En México se quedaron cortos, nunca entendieron lo que pasó en París que para mí fue muy importante. El grupo Summa trabajaba en la calle, fundamentalmente; nuestra obra no estaba en la calle, sino de la calle metíamos los elementos al estudio, al

taller, pero nos sorprende que al llegar a la bienal, en la parte correspondiente a Francia había un grupo que se llamaba Untel, que tenía una instalación en donde habían metido a la sede de la bienal los muebles de un supermercado, pero en lugar de productos de consumo cotidiano tenían productos, embalados y presentados al público como si fueran de consumo comercial, de cosas que habían encontrado en la calle, basura, hojas de árboles, lo que ellos veían interesante en la calle lo empaquetaban como si fueran una empresa y lo tenían colocado en esos stands de supermercado que habían puesto en su obra. Luego había otro grupo de Marruecos que tenía una especie de instalación, lo primero que pensé que ellos no sabían que en México existían grupos, nosotros no sabíamos que ahí había grupos. Y ahora he estado trabajando el Modernismo a nivel de investigación y el problema es muy semejante. Hay un pensamiento de época, aunque obviamente hay autores que marcan el avance, que hace que sin conocerse, las inquietudes sobre cómo abordar los lenguajes y qué temáticas abordar son semejantes en la cultura. La cultura rebasa la frontera nacional o regional, aunque adquiera especificidades locales, a su nivel de lenguaje y de concepto o de planteamiento estético, hay semejanzas por el espíritu de la época y yo así leí lo que sucedió en la bienal. Hubo una gran discusión en París, en las notas de arte de toda la prensa parisina estaba siempre la referencia a los grupos mexicanos. Los mejores críticos parisinos reconocieron el trabajo que habían hecho los grupos. Ya como grupos mexicanos organizamos un encuentro que llamamos “Encuentro intercontinental” con los artistas y escritores latinoamericanos que quisieran participar que vivieran en París con nosotros, a partir, sobre todo, de un texto que nos escribió Gabriel García Márquez, que es una carta que le envía a Julio Cortázar para que convoque a artistas latinoamericanos en París para esta reunión. Julio agarraba siempre el verano para irse con Dunlop en su camioncito y se perdían en algún bosque y se ponían a escribir. Julio no estuvo, porque

estaba fuera de París, pero había contestado y había visto de buena manera la reunión. Entonces ahí discutimos con algunos artistas mexicanos becados, algunos escritores latinoamericanos que había asistido a este coloquio que duró sólo un día, pero que fue interesante porque alguien nos hizo el señalamiento —tal vez algún estudiante de Ciencia Política, de sociología, mexicano, que estudiaba en París— que estábamos tocando mucho el problema de las dictaduras en América Latina y en México teníamos el problema de un partido único que tenía más de cincuenta años, en ese momento. Y pensé: estamos volteando a ver el drama de la represión de las dictaduras y de la tortura en Uruguay o en Brasil o en Chile o en Argentina y no estamos siendo lo suficientemente elocuentes con lo que está pasando en México. Ese cambio para mí fue muy importante, si observan la diferencia entre las referencias de contenido de la pieza *Pentágono*, que fue la de París, con *1929: Proceso*, hay un cambio sustancial en el sentido. Es una desgracia que ahora, o una obsesión que tuvo siempre, que el compañero José Antonio Hernández, por su destacada participación con el grupo considere que todo lo que hizo el grupo fue por que él lo decidió. Creo que nadie del grupo, ni siquiera Ehrenberg le ha negado el reconocimiento a sus contribuciones. Pero tiene un problema de búsqueda de reconocimiento, hay un error estético y filosófico muy grave en su postura: si justo lo colectivo en México parece como un intento por mostrar que el paradigma del arte, que viene del mundo liberal del siglo xix y xx, ese paradigma del artista individual, del genio, de la obra única, de la obra inefable, de la obra que sólo puede constituirse como tal, mercancía en la propiedad privada, ese paradigma justo era lo que nosotros estábamos niega eso, entonces no entiendo qué estaba haciendo ahí. Nunca entendió el problema teórico, estético de lo que estábamos planteando. Y por ejemplo, para mí y otros compañeros en el trabajo cotidiano del grupo era tan importante llegar a barrer el taller como proponer la gran idea de solución

de una obra, si ambos tipos de trabajo en ese momento era iguales, ¿cómo un compañero puede llegar, después de cuarenta años, a decirnos que son obras de él? Si yo ya había hablado del fracaso del trabajo colectivo porque no logró que pretendíamos, que era para mí lo más importante, ahora llega y dice esto y se confirma mi tesis. El trabajo colectivo, en este periodo, tuvo un gran avance, pero fracasó; ¿porque para qué es el arte, para qué son las prácticas artísticas si no son para cambiar la vida y la mentalidad de las personas? Sí eso no sucede entonces, ¿en dónde estamos? El otro día, en un seminario no sé si alguien se molestó, pero sí hubo un brinco porque dije que antes de 68 nosotros admirábamos a los artistas de la generación de ruptura; después de 68 nos olvidamos de ellos porque ellos participando o viviendo o conociendo lo que había sucedido en 68 en México no pudieron o ese hecho no alteró en absolutamente nada su obra artística. Y yo digo que si una crisis social y política como la del 68 no modifica tu vida y tu lenguaje estás perdido. Estaban tan asegurados en el uso de sus lenguajes que pasó el movimiento y siguieron haciendo exactamente lo mismo. Nosotros ya no podíamos seguir haciendo lo mismo. Yo no sé si lo que hacemos nosotros no es arte, no me importa, o si lo que ellos hacen sí es arte, tampoco me importa. pero yo digo que un espíritu, una conciencia, una sensibilidad artística frente a u hecho como ese, donde un sátrapa planea con su gente una embocada a un mitin pacífico de jóvenes, y la ejecutan para acabar con un movimiento democrático, si eso no nos hace cambiar nuestra visión de las cosas, no sé qué es lo que lo va a hacer. Es tan fuerte como la desaparición de los 43 o lo que está pasando ahora con tanto crimen, con tanto asesinato, tanta desaparición forzada. Ese es el punto en el que estamos, en el que yo me quedé. A mí no me importa que mi obra personal sea escueta, sea breve, porque otras cosas me han ocupado y también considero que mi función tiene que ser así porque así la pienso.

**Respecto a su obra personal, me interesa su línea discursiva que no la perdió después del grupo y sus saltos. Por ejemplo en *Acciones en ruta*, la exploración urbana, en un momento donde la ciudad cambia, que es una integración política sumamente asertiva, pero además que configura lo que está pasando con este imaginario. Se vincula con otros lenguajes; o en *Razón dividida*. Para usted, ¿cuál es el alcance en esta búsqueda de este lenguaje? Porque justamente lo que ustedes no querían que pasara esta sucediendo en este momento nos está alcanzando a las generaciones de sus alumnos. ¿Cuáles serían estos lenguajes y cómo se conectan tanto en la búsqueda como en la persistencia siempre de bajar lo político a lo social y al planteo cotidiano? La de usted como en la práctica urbana que es más corporal, vivencial, y la de Felipe Ehrenberg que queda en un plano más lingüístico, incluso. ¿Cuál sería, en este momento esta búsqueda de lenguaje?**

Creo que tengo que hablar de dos puntos de vista: el horizonte del problema, en el que creo que todas las mixturas tecnológicas de cine, video, redes, internet, es un campo en el que no he intervenido, y que sin duda hay una búsqueda de los lenguajes. La parte de la explosión de los lenguajes para expresiones artísticas es parte de esta insuficiencia del lenguaje para crear sentido social. Y luego la parte de mi trayectoria que es trabajar con elementos mínimos de la materialidad para abordar temas que son centrales en la vida de las personas. Después del 68, 69 fue un año muy difícil. Había una especie de depresión, una pareja mía se suicida, queríamos hacer un viaje a los museos de los EU, a mi amigo no le dan la visa porque no tenía trabajo fijo. Decidimos irnos en lugar del norte al sur y nos fuimos de aventón hacia Centroamérica. En ese momento estaba leyendo a Jean Paul Sartre, sistemáticamente, estaba atrapado, no avanzaba mucho en *El ser y la nada*, ahí me estaba quedando y una noche en la carretera, en la frontera muy cerca de ella, entre El Salvador y Honduras, un aventón

nos dejó por ahí. Ya no conseguimos otro para llegar a alguna ciudad fronteriza, acababa de pasar muy poco tiempo de la guerra entre Honduras y El Salvador y era una zona de guerra. No quisimos avanzar más, nos quedamos a dormir en el campo, a un lado de la carretera. Y a media noche oímos unos gritos, nos despertaron, no nos movimos, y eran dos campesinos que venían muy borrachos platicando por la carretera, seguro que iban a su casa, pero uno de ellos le iba contando al otro que estaba convenciendo a su mujer de que regresara a casa, porque la quería mucho y que ya no se iba a portar mal. El otro le dice está bien, pero ahora que llegue a la casa, ahora va a saber quién soy yo. Esta historia que escucho de este campesino que ni siquiera pude ver me conmovió, porque justo entendí que estaban, a su manera y en su lenguaje, hablando de los mismos problemas de los que estaba hablando Jean Paul Sartre en el libro. Simplemente son estratos distintos de comprensión y de reflexión sobre la vida, pero los problemas son semejantes, muy semejantes. Esa experiencia me ha ayudado mucho a entender que más que el ego de ser una gran figura y tener grandes piezas en los grandes museos o en el mercado lo que importa es la función esencial del arte que es este lenguaje que busca construir sentido para la vida. Ese es un poco mi comprensión de porqué he hecho lo que he hecho.

**Frente a esto, a su búsqueda que es una condición vital, junto a la de Felipe Ehrenberg. ¿cómo usted, como artista en activo, ve la trayectoria del maestro Ehrenberg, su construcción, incluso como curador?**

De hecho yo no soy curador, pero tenía ese compromiso con él cuando viví regresa de Brasil y se da cuenta que está enfermo, que tiene cáncer, y nos encontramos varias veces por motivos del grupo. Acabábamos de vender el archivo al Muac y democráticamente era que lo que pagara el museo, lo que fuera, estuviera dividido entre



los compañeros del grupo, sin excepción. Simplemente hacer la cuenta de cuánto tiempo estuvieron trabajando con el grupo y esa es una proporción que equiparamos con el dinero y se distribuyó el dinero y tenía que ser transparente, abierto con todos. Felipe recibió su dinero y los estudios de tiempo de participación, etcétera. Yo lo estaba viendo, y un día me llama Francisco Rodríguez, quien era el Director de Artes Visuales y Escénicas hace unos años, y me dijo que le hablaron del ISSSTE, que ellos querían apoyar con una exposición de Felipe Ehrenberg pero no tenían galería, y nos pidieron a nosotros si la podíamos hacer en la UAM. Quisiera que tú me dijeras si quieres hacer la exposición de Felipe. Le dije, “déjame platicar con él y te digo”. Me fui a comer con él un fin de semana, en su taller-casa en Ahuatepec. Teníamos un tiempo de no vernos y me mostró las series últimas que había estado haciendo, me mostró obras que había recuperado de treinta años atrás, veinte años atrás, que él escribía a las galerías en Guadalajara o en Tijuana y le estaban devolviendo obra que se habían quedado las galerías sin ser dueñas, y estaba muy contento. Me dijo que no le interesaba una exposición retrospectiva, era muy difícil, *Manchuria* nos costó mucho trabajo en el Museo de Arte Moderno porque él no tenía un directorio de coleccionistas, habían pasado muchos años, la obra estaba dispersa, él tenía obra pero no era mucha, y a él le interesaba más lo reciente que había hecho. Así que me mostró algo de lo más reciente, había algo de los memes y otras series. Entonces me dijo que hiciéramos eso. Estuvimos de acuerdo y hablé un poco de lo que me parecía mi obra y él se emocionó muchísimo con lo que yo le dije, en toda su vida lo vi dos veces tan emocionado conmigo. Una justamente en los días del 85, del sismo y esa vez que lo fui ver a su casa. Yo contaba con que él estuviera vivo, que fuera una exposición de un artista con sus últimos trabajos. En el camino pasa que muere y entonces a los pocos meses replanté la exposición sabiendo que yo tenía que ser un núcleo museográfico que hable de quién es

Felipe Ehrenberg ante el público, y luego con otros núcleos con las series que desarrolló en los últimos años. Esa es la estructura de la exposición. Es una decisión de amistad y de reconocimiento a un compañero que tiene ese tono. Su obra me parece muy importante en el arte mexicano, pero es muy importante para un tipo de pensamiento. Si tú no sabes estas dificultades de las que hemos platicado ahora, de los lenguajes, de las artes, de las crisis, de las insuficiencias por construir sentido, si no nos metemos en este terreno, no podemos ver la importancia de lo que se hace. Hoy todavía existe público y pensamiento, sí muy dignos y muy respetables, pero que se quedan en el nivel de la belleza plástica, en el nivel de me gusta o no me gusta, en el nivel de si es una obra muy mimética con la realidad, etcétera. Son los diferentes niveles de lectura en las artes visuales. Por eso decía que la importancia de Ehrenberg radica, sobre todo, en desde qué estrato de lectura estamos hablando del arte mexicano. Y ahí es donde vemos a un artista que se confronta con la búsqueda de lenguajes., que está desesperado por ser eficiente en su discurso, que prueba por muchos lados, incluso los lados actorales, performáticos, vitales, de obra corporal, pero también de etnográfica, de trabajo colectivo, él formó varios proyectos colectivos, con mucha carga social, por ejemplo H2O, que es un trabajo dedicado a las comunidades más desprovistas de recursos para ser escritores o editores, y también el Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura, que participó en esa creación con nosotros, el mismo grupo sustentable, entre otros proyectos, con objetivo de público amplio.

### **¿Cuál es el mejor Ehrenberg?**

Para mí, habría que decir dos cosas: es un gran dibujante y tiene una cualidad que es la actitud frente a la vida y a las cosas. ¿Qué es en la jerarquía de valores lo primero que pones? Y muchas generaciones jóvenes, y también antiguas, no están

entendiendo. No se entiende que es mucho más importante esta antología de las prácticas artística a salvo de todo lo que las contamina, como el mercado, la egolatría, en fin. Y que en el presente las prácticas artísticas tienen que enfrentarse a la complejidad de conocer esta realidad que nos toca. Ya no podemos hacer un arte, aunque sí se puede y sí se hace, o seguir siendo artistas ignorantes de las situaciones tan complejas del mundo contemporáneo.

***Manchuria fue un reto, después se lleva a Nuevo León, y fue una aventura.***

Yo le tuve muchas críticas a Felipe por esa exposición. Es una obra dispersa y un artista multifacético. Todavía estoy ajustando algunas peticiones. Dibujó portadas e ilustraciones para *El corno emplumado*, tener aunque sea un ejemplar del *Corno emplumado* para que la gente lo vea y vea de qué se trata. Todavía estoy haciendo esos ajustes, porque es un artista muy complejo.

***¿A qué nos enfrentamos como Universidad en el montaje y con la carga emotiva y política que tiene *La última y nos vamos*?***

Hay una serie erótica fuerte. Es la actitud de Felipe como artista lo más importante, esta actitud de búsqueda, de no permitir que el lenguaje te coma, si no que tienes que modificar el lenguaje e intentar modificarlo para ser eficiente en tu nivel comunicativo. Esa actitud para mí es la actitud que, ahora que he estado revisando sus materiales de casi adolescente y ahí está, es parte de su personalidad. Eso me sorprendió mucho. A él lo conocí en 73 cuando presentó *Chicles, chocolates y cacahuates*, pero antes, en 65 o 66 él hace una exposición en Las Pérgolas de la Alameda donde, además de los dibujos o acuarelas que tenía colocadas en la exposición, en la inauguración realiza un *protoperformance* donde se monta en una escalera de tijera y dialoga con el

público que asistió a la inauguración y establece un diálogo, y de pronto, en el diálogo, en lugar de hablar, sacaba palabras que llevaba preparadas como respuestas, de modo muy lúdico; esto me habla, más que él anticipe algo —porque a él le encantaba hablar de que él fue el primero que hizo y que no hizo— me interesa de esa noche la actitud, esa actitud no solemne, de búsqueda, de arriesgarse hasta físicamente que implican las artes que van a venir en la segunda mitad del siglo XX.

### **Frente a esto, los retos institucionales, como Universidad, ¿cuáles son?**

Mi respuesta implica una pregunta que tiene que ver con la censura. Hay necesidad en la comunidad universitaria de un conocimiento de la música, la literatura y las artes contemporáneas muy importante, hay un vacío enorme ahí que hay que resolver. No podemos, como universidad, continuar con esa situación. Eso implica a nuestros líderes o gestores académicos desde las rectorías hasta las áreas de investigación. Es un problema muy complejo que supongo que la ciencia también tiene. Los universitarios que no están en las ciencias no tienen el conocimiento suficiente para comprender lo que están haciendo en las ciencias y al revés. Porque en efecto, el conocimiento contemporáneo es tan vasto y tan complejo que no podemos saberlo todo. Pero hay un factor, en mi experiencia como gestor, que es la inteligencia. Necesitamos universitarios y líderes universitarios que sean inteligentes para entender que los campos tienen especificidades, y que estas especificidades no las conozco, pero otros universitarios sí las conocen. Y son muy valiosas. El papel de las artes en el mundo contemporáneo es muy valioso como lo ha sido siempre, pero sobre todo en esta época, es muy importante, porque tenemos que construir sentido, este sentido que no tiene el país, que no tiene la sociedad mexicana, y las sociedades de muchas partes del mundo, no necesito sino voltear y ver para Washington y ver lo que está pasando. Estamos con

esta necesidad institucional de elevar el conocimiento. Y creo que necesitamos una propuesta rectoral valiente para construir una política cultural a largo plazo, si el Colegio Académico no construye esta política cultural a largo plazo, la universidad se va a ver inmersa en una crisis peor que la que tenemos actualmente. No es un juego. No es la cultura para nuestros alumnos o para nuestros compañeros universitarios un agregado de adorno para su formación personal, eso no es cierto, esa es una falacia. Las prácticas culturales en la universidad y de la universidad hacia la sociedad son vitales en este momento, y eso hay que entenderlo, y eso sólo se puede entender si logramos unas políticas culturales a largo plazo que impidan los cambios cuatrienales que desgraciadamente suceden en la uam. No podemos seguir así, porque no seríamos una universidad, seríamos un instituto tecnológico, y los institutos tecnológicos forman mano de obra para la industria transnacional. Y nosotros como universidad estamos en la posición de construir país, y para construir país necesitamos universitarios con la sensibilidad y los conocimientos más amplios posibles de todos los campos de la vida contemporánea, ese es el punto.

### **¿El mercado mata ese sentido dentro del campo artístico?**

Sí. Es un territorio aparte. Los artistas tienen derecho a pedir como los escritores o los músicos o los escénicos pedir poder vivir de sus prácticas. Pero el arte contemporáneo está totalmente sujeto a la relación estética ética, así lo tenemos que entender, y si hay una falla ética fuerte la parte estética pierde todo. Si el mercado los atrapa y se los come, es porque no han tenido los elementos suficientes para contrarrestarlo.

## ENTREVISTA A MARIANA ARTEAGA

**Háblame de tu experiencia de cómo llegas a la danza, sobre todo porque tu formación primera fue comunicación. ¿Qué fue lo que te motivó a llegar a la danza, a las exploraciones corporales?**

En realidad, la danza siempre ha formado parte de mi identidad, viene desde el campo familiar. Mi papá es un gran bailarín de salón, con una gran plasticidad y una gran facilidad. Yo lo recuerdo que me tomaba en brazos, y aunque evidentemente no tocaba el piso, así me enseñó a bailar salsa, cumbia. Él me bailaba, mis piernas iban como flotando. Desde chiquita me gustaba moverme, me gustaba bailar, y tenía nociones del ritmo desde pequeña. Jugaba en mi habitación, tenía un dosel en mi cama, yo era la precursora del *pole dance* y no lo sabía. Yo nunca fui muy buena en los deportes, me iba bien en los idiomas, en la escuela en general, tenía, además, muy buena memoria, pero a nivel de cuestiones físicas no destacaba, lo único en lo que destacaba y me sentía bien era bailando. Hacia los 17 o 18 años averigüé sobre unos grupos especiales porque yo crecí con la idea de que para ser bailarín tenías que empezar desde muy chiquito. Me enteré de estos grupos a los cuales audicioné para entrar, la verdad no recuerdo cómo, pero sí recuerdo que para la que me audición yo era una mujer muy pesada, yo no era una varita de nardo. Y era una audición con cuestiones más técnicas que yo nunca había experimentado; venían de viejas escuelas como el Graham, y por supuesto que no me quedé. Pero cuando entré a la universidad, con pretexto de acompañar a un novio al que amé mucho, a que tomara clases de saxofón en la Casa del Lago, al mismo tiempo había mezclas de danza contemporánea. Entonces como siempre se me había facilitado bailar, dije "¿por qué no entro y en lo que él toma saxofón yo tomo danza. ¡Qué romántico! Y nos vamos de regreso juntos. Y en realidad

fue ese el primer contacto con la danza contemporánea. Y a partir de ahí lo que descubrí inmediatamente, que se hizo mucho más consciente y decidido años después, fue que cuando estaba bailando, cuando estaba en un salón, me sentía mucho mejor con todo. Me sentía que había encontrado un lugar en el mundo, sentía que, quizás por las endorfinas que produces, de verdad sentía que el mundo era un mejor lugar, sentía que me podía relacionar mejor con las cosas y sentía que tenía una capacidad corporal como para explorar mucho más. Eso se fue haciendo más consciente cuando entré a la Universidad, que eran trabajos interminables en Comunicación, y sentía que me hacía falta algo y me estaba haciendo falta bailar o esa sensación que tenía al bailar. Así es que cuando terminé la carrera lo busqué, empecé a buscar formarme, busqué talleres, me iba a las bibliotecas a leer libros, revistas que venían de otros lados del mundo. Se había acabado de formar el Cenart y así fue. Debo decir que también por un ambiente familiar siempre tuve acceso a otro tipo de expresiones de música y de folclor y siempre tuve un interés en distintas formas de baile, aunque no lo fuera a hacer yo; pero todo fenómeno popular, urbano o danzas de pueblo siempre formaron parte de un interés en mí. Pasan los años y es como entender que a través del baile yo podía comprender un estado social, una identidad, una historia de un pueblo, un momento político. Eso no era consciente. Pero a la larga se fue manifestando.

**¿Cómo encontraste esta negociación entre la danza y esta situación de las cuestiones populares y el espacio? ¿Cómo encuentras esta negociación entre la danza, el cuerpo, lo popular urbano? ¿Como encontraste que esto era lo mejor para tu propia propuesta?**

De verdad me viene de infancia por varios procesos, por los procesos naturales que pasas en los bailes escolares, empiezas desde ese lugar. Mi padre trabajó en

campañas políticas y entonces a veces a mí me llevaba a ciertos pueblos o lugares donde había mítines políticos y aprovechaba para que hubiera algún tipo de expresión, que siempre me interesó. Y una tía siempre me invitaba a excursiones de Antropología, ella trabajaba en Afinsa y con Antropología se organizaban excursiones y me tocaba ver manifestaciones de algún tipo, no necesariamente baile pero sí de tipo coreográfico. Por ejemplo, ir en Pátzcuaro en día de Muertos y ver todo un ritual que hacen los pescadores con sus mallas en el agua, que están haciendo una coreografía, que está relacionada con la coreografía de la labor, del trabajo, pero es una coreografía de vida. Y por un amor natural hacia los ritmos afro caribeños, afro latinos como eran los de la salsa, la cumbia, por acceder también a otras manifestaciones de música. Mi mamá hacía el quehacer escuchando a Mercedes Sosa, y así como mis hermanos podrían escuchar a los Bee Gees, etcétera, mi mamá escuchaba esto y me ayudó a empezar a incorporar un bagaje de manera muy natural, como una parte de identidad, todas estas expresiones que creo que, para resumir, lo mamé. Y siempre, de una forma muy natural, me ha gustado estar en la calle, caminar, ser peatona, y recorrer y también hay una influencia de salir y recorrer las cosas en estas excursiones de las que te hablo con mi tía, de la exploración. Creo que un proceso de hacerlo mucho más puntual, reflexivo, etcétera a mí me llegó con la era digital, que permea y reconfigura una forma de pensar las cosas, tienes acceso a una información que de otras maneras sería poco posible. Cuando empiezas a ver reflexiones en torno a este tipo de baile, cuando empiezas a través de videos a tener acceso al *hip-hop* al *crump*, al *boggin*, al *waking* y empiezas a ver los orígenes de cada una de estas manifestaciones se consolida el tipo de reflexión y pensamiento, salpicado porque antes de la internet siempre tuve un interés de asistir a festivales y ver manifestaciones de ballet. A mí me gustaba el baile. Pero es un tipo de saber identitario que sucede en México que es invisible, este saber que está tan enfrente que no se ve,



pero que por alguna razón quedó en mí muy arraigado. Reflexionar en torno a espacio público de una manera mucho más puntual y concreta, se dio cuando empecé a hacer procesos colectivos de baile con ciudadanía. Una reflexión desde lo coreográfico y de la relación del baile con la ciudadanía y con un proceso de liberación. Una reflexión sobre espacio público está intrínseca en toda mujer que habita este país, porque desde que eres pequeña tienes una información sobre cómo debes de caminar en la calle, a qué hora tienes qué caminar, por qué en ciertos lugares no debes de caminar, hay un código de vestimenta, etcétera. Son informaciones que no se hacen conscientes a papel, pero que es un vox populi. Hay una reflexión intrínseca, al menos en todas nosotras, de qué significa habitar el espacio público siendo mujer en este país.

**Para ti no hay modo en que tú habites, de alguna u otra forma el espacio y lo quieras si no lo desplazas desde el cuerpo, si no hay consciencia del cuerpo. ¿Cómo relacionas esta situación de el afecto? Contigo siempre es muy poderoso el concepto de los afectos, tanto a nivel de la afectación como a nivel del amor, incluso de la apropiación, del lugar que habitas, de lo que te trae la memoria. Después de haber trabajado con colectivo, ¿cuál crees que sea el punto más inmediato, el conocimiento entre el lugar o esta situación del afecto por el lugar y del cuerpo?**

Esta relación de la que hablas no empieza con el lugar, empieza con el propio cuerpo. Es decir, hasta que haces consciente los espacios colectivos que hago, porque van hacia recuperar o reconocer o descubrir en varios casos la idea de que el cuerpo tiene valor. En una sociedad donde constantemente se te está diciendo que eres un ser desechable y, creo que desde Felipe Calderón y hasta la fecha, ha sido muchísimo más subrayado la descapitalización del valor del cuerpo. El primer punto es reconocer y

valorar este ser que eres, corporalmente, darle un valor, porque al reconocer tu propio cuerpo empiezas a establecer una relación con lo otro, que son otros cuerpos o el espacio mismo. No podría yo puntualizar que las cosas son de una manera o de otra porque hay lugares a los que llegas, no conoces, y los amas apenas llegas. Eso quizá tiene que ver con reflexiones espaciales, urbanas y arquitectónicas que sería entrar en geometría mística. El afecto a un lugar se da también del tipo de relación y el tiempo de relación que pueda establecer con él. A partir de ahí se desarrolla un tipo de afecto o de rechazo. Las dos cosas pueden ir de la mano, ir queriendo y teniendo afecto por un lugar, también eso es posible. Lo que me interesa más que el hecho de qué es primero es el hecho de ser consciente de este espacio y de que este espacio existe. Siento en la ciudad que mucha de ésta es pensada a partir de algo efímero, que es de tránsito. Es efímero para la conciencia, para la emoción, para la relación, por lo que está priorizado en nuestra ciudad y en todas las ciudades neoliberales es el traslado y no el lugar. El lugar es un pretexto en muchos casos ya sin una identidad o una identidad plastificada, por tanto el terruño o la casa, o incluso aunque detestes el cubículo de la oficina se convierten en tus lugares, porque se convierten en el único espacio que habitas. Y de qué manera estableces una relación con este espacio que habitas y por qué no es casual que se establezcan relaciones amor odio con la oficina o con la gente que trabaja en cubículos. Es decir, no es mi caso, pero pienso que también el no poder estar, tener conciencia de estar simplemente eso es algo que no permite hacer esta diferenciación entre querer, conocer, etcétera. Otro factor es el factor tiempo, tiempo para hacerlo. Esta es una ciudad con el tiempo contado, es un tiempo para la productividad, no es un tiempo para estar, habitar ni relacionarse, y esto tiene que ver con un sistema de productividad.

**¿Por qué elegir siempre espacios públicos, espacios abiertos, qué es lo que te permite y cuál es la importancia para ti, en qué radica la importancia del espacio público, tanto a nivel coreográfico como a nivel político?**

A mí me parece que en lo público se visibiliza un estado social. Es difícil que se manifieste en el espacio privado, si bien es el primer espacio donde tiene que suceder. También hablamos mucho de lo público como si lo privado no existiera. A veces desde lo público hay una reverberancia hacia lo privado. Por eso yo me encargo de hacer esa labor o de provocar una reflexión desde lo público y hacia lo público y hacia lo privado. Por eso el espacio público me interesa, porque son espacios de negociación con habitantes de la ciudad o transeúntes de la ciudad o de zonas conurbadas que de otra manera no voy a tener acceso a ellos. Por ejemplo, en el proyecto Maravatío, si yo me voy a la Glorieta de Insurgentes es un lugar de tránsito importantísimo donde viene gente en Metrobús, donde es una línea rosa que viene gente de Pantitlán a Observatorio y hay una serie de sucesos políticos, económicos y sociales simplemente en ese campo de la línea de los que se trasladan en la línea. Está relacionado con Reforma y con la especulación en la Bolsa de Valores por la gente que pasa por ahí. Es decir, me encuentro un ecosistema que no me encontraría de trabajarlo en mi círculo más inmediato. Me interesa la posibilidad de ampliar mi visión del mundo, y a la vez de permear a mí misma y a otros de otras posibilidades de habitar y de estar. Por eso me parece importante, como lo relaciono con proyectos colectivos aunque no necesariamente tengan que ser eso, lo relaciono con ejercicios políticos de formas de organización y sobre todo formas de imaginación de cómo podemos estar juntos. Mientras no trabajemos un imaginario de lo posible, cómo podemos cambiarlos si en la imaginación no existe. Si puede ser ese proceso posible pues qué mejor, porque permeamos a más personas.

### **¿Cuál ha sido para ti la pieza o el momento más emocionante de tu carrera?**

Uno fue preparando a voluntarios para el desfile del Bicentenario, que era un suceso contradictorio, porque políticamente era festejar algo por lo que no había nada qué celebrar, pero a la vez me había permitido encontrarme por primera vez en mi vida con voluntarios que venían de distintas partes de la ciudad, del Estado de México, que me hacían ver que esta gente tenía otras formas de ver México y que tenía que aprender a respetar, pero no nos querían conceder un ensayo último en el Palacio de los Deportes, en los hangares, porque costaba treinta mil pesos la renta, o algo así, a lo mejor estoy mintiendo; pero dudaban los organizadores, los productores y los técnicos de que pudiéramos concretar a más de cien personas y ese día ensayar porque no estábamos haciéndolo en horarios que habíamos acordado ni en fin de semana. Un domingo mi amiga Tania y yo hablamos con ellos y les dijimos que existía esta posibilidad, que es necesaria, si no llegan cien personas, así nos dijeron los técnicos, si no llegan los cien esa noche, no se hace, y todos se van a su casa y se cancela. Y nos aferramos y Tania y yo les dijimos van a llegar, no se preocupen. Echamos un discurso sobre el peligro de no hacer el ensayo si no llegaban todos, etcétera. El ensayo era a las siete y hacia las seis y media cayó una tromba como la del otro día y Tania y yo estábamos ya ahí y me acuerdo que estábamos diciendo olvídalos, fracasamos en nuestra misión, qué horror. Y en eso a partir del cuarto para las siete, diez para las siete empezó a llegar gente empapada, pero era la primera vez que los veíamos llegar de donde venían: llegaban trajeados, con uniforme escolar, con pants; llegaban de sus actividades cotidianas, y a pesar de llegar empapados llegaron más de cien al ensayo. Me puse a llorar pero era porque es un acto simbólico y es un acto pequeño, pero podía ver cómo una colectividad se había comprometido y se había organizado para un bien común. Y si este bien común es por algo que les gusta, que es bailar, que así sea. No estoy

acostumbrada en mi país a ver eso. No lo puedo vivir porque también tenemos una forma de trabajar y de relacionarnos que no nos permite conocer cómo suceden los proyectos a mayor escala. Y de repente ese día simbólico fue muy importante porque vi que sí podía haber una capacidad de organización colectiva, y vi que había un compromiso colectivo y fue un ensayo hermoso. Todos los italianos estaban de no poder creerlo, pero a mí me dio una reflexión social de cómo la danza era capaz de hacer eso. El vehículo había sido la danza.

Otro momento muy conmovedor, en realidad todos los son, y el saber que hay gente comprometida con ir a ensayar por dos meses y medio para crear un espectáculo como el *Gran continental* y saber que viene desde Tuxtitél y que hace dos horas para llegar al ensayo, y ver un Salón Juárez y un Salón Los Ángeles con ciento cincuenta personas ensayando, para mí es como que siempre es así. Otro de los momentos *highlights* que yo diría es el primer día que hicimos *Úmbal*, la primera ruta de *Úmbal*, porque de sesenta que éramos de *Úmbal*, del colectivo, nos convertimos en un contingente de trescientas personas que fue avanzando por las calles, tomando las calles desde un lugar gozoso y me acuerdo mi goce de ver a la gente de seguridad del Monumento a la Revolución descontrolada porque no sabían qué hacer con eso, porque el tipo de manifestación era distinta a la usual. Recuerdo que se me acercó un tipo vestido de civil pero que en realidad siempre estaba vigilando y me dijo: “por favor, dime qué ruta van a hacer”. No, vamos a estar en Monumento un rato, “pero no van a hacer desmanes”. Y yo, no, vamos a bailar, vamos a hacer una coreografía ahí y luego nos vamos a desplazar y nos empezaron a sobrevolar helicópteros, ya la cosa se estaba empezando a poner intensa y él por radio dijo: “no hagan nada, por favor, no hagan nada. Esto es una coreografía”. Por un lado era una paradoja: por un lado era el baile todo lo puede, pero por otro lado decía este hombre es ingenuo, porque la coreografía

no es neutra. Era una especie de doble triunfo, porque el baile estaba logrando esto pero porque a través de la coreografía también estábamos sobrepasando a estas personas. Ese es un momento para mí muy importante: tomar las calles bailando con *Úmbal*, y todo el proceso fue hermoso. Otro de los momentos muy conmovedores fue cuando en *Úmbal* hubo una crisis colectiva porque la gente empezó a faltar y yo les dije que si para el próximo ensayo no llegaban todos, yo con gusto cancelaba el proyecto y que para mí como artista ya había llegado hasta ahí y ya. Abrí una asamblea para discutir este tema, y la manera en que la colectividad se apropió del proyecto y empezó a decir lo que pensaban, lo que les molestaba, que cómo era posible que no todos se conocían. En ese momento, para mí, *Úmbal* fue eso, cuando una colectividad entiende que es desde su responsabilidad individual que las cosas pueden llegar a buen término es cuando todos los proyectos colectivos toman otro lugar. Y ese fue el día en donde cada uno de los integrantes de *Úmbal* que sin la responsabilidad de cada uno no iba a pasar. Eso para mí es el campo de lo político. Eso es hacer política, para mí. Me fui a mi casa y me puse a llorar. Creo que el proyecto de *Maravatío* ha sido muy conmovedor porque fue abrir un espacio y explorar una amabilidad colectiva. Es muy simple, es juguetón, es nada, pero estoy muy contenta con que se abra esa posibilidad tan abandonada, porque el afecto es político.

**¿Cómo pensar a través del arte, o incluso más allá, como lo has hecho, cómo pensarías como artista cómo llevar este proceso que ya viviste desde la condición de lo político y del goce, del afecto, cómo lo integrarías a un programa de vinculación social? Si pensamos que cada uno de los proyectos han sido como laboratorios, incluso de ciudadanías, más allá de que la gente se apropie —lo cual a**

**mí me parece una propuesta muy gozosa y muy importante— cómo lo trasladaríamos?**

Voy a partir de la idea de no sé, y a partir de ahí voy a arrojar ejercicios de imaginación. Es claro para mí que no tengo respuestas porque siempre estoy en una constante pregunta de cómo hacerle y cómo ir construyendo. Hay que tener ciertas cosas claras, la vinculación social existe pero existe en campos donde no vivimos, a los que no tenemos acceso. Como procesos en Miravalle, Iztapalapa, cómo a partir del arte de mejoramiento barrial, una comunidad se organizó y logró salir avante son cosas que no vemos los de clase media, los que vivimos aquí y que vivimos mucho más cercados por la economía y la exigencia neoliberal de un estatus de día. No porque en Iztapalapa no exista, sino porque ante una economía precaria y de supervivencia, los mecanismos de supervivencia están mucho más desarrollados que en nosotros. Eso intuyo, no puedo aseverarlo. Entonces por lo único que puedo hablar y especular es por i conocimiento de los propios procesos que he hecho, no creo que haya proyectos que puedan hacer vinculación si no es porque voluntariamente la gente lo quiera hacer. Es decir, cuando yo creo un proyecto como *Úmbal* o como *Maravatío* y lo meto como un programa obligatorio en la escuela no sucedería. Un primer punto de vinculación social es entender y aceptar que se va a acercar el que quiera. En lo personal, me interesan programas de vinculación social, ahí creo que es un punto fundamental, que es lo intergeneracional, quizá poder crear proyectos que proponen y ponderan el encuentro de distintas edades, porque me parece que tenemos una vinculación social sesgada en sectores. Se habla de que el sector de la juventud está muy abandonado, pero el adulto contemporáneo y el adulto mayor ya ni se diga y no se habla de eso. Si yo hiciera algo de vinculación social tendría en cuenta esto, lograr establecer relaciones entre distintas geografías de mi ciudad y entre distintas edades, pero solamente puedo hablar desde mi

propia experiencia. Me han pedido trabajar en comunidades vulnerables y yo siempre he dicho, no tengo el conocimiento y a veces me salta la idea de que sea yo quien vaya, como una colonizadora a proporcionar eso que les hace falta, porque lo que detecto es que nosotros estamos diciendo su posición, lo que necesitan, y ellos no lo han nombrado. Entiendo que hay ciertas cosas que no se nombran porque ni sabían que existía, pero lo que cuidaría son estos espacios de mediación y relación donde siempre hay una mirada va a esos lugares, pero no va a aprender, sino va a proporcionar lo que uno sabe y no necesariamente es así. Una forma de vinculación social es el asumir el no saber y asumir que en dado caso todos sabemos y que todos nos vamos a enseñar y todos vamos a aprender. Esas son pequeñas cosas, desde mi humilde lugar, porque no tengo estudios pedagógicos del arte para decirlo en una forma más amplia.

**¿Cómo ves el nivel de la danza en México? Desde que comenzaste hay un cambio, pero se va abriendo más camino pero.**

Yo creo que tiene varias vertientes ahora la danza. Hay una versión de la danza contemporánea que siempre será la misma, que evoca una danza moderna, aunque se supone que no está en la modernidad, sino en la posmodernidad, pero hay un tipo de danza que veo que copia una serie de movimientos, de secuencias de movimientos, incluso de estructuras coreográficas que identifico y ese un campo. Y es un campo que está muy relacionado con el mayor aparato de apoyo institucional de artistas que es el Fonca, hay una relación con lo que se está entendiendo como danza contemporánea que se ve en la convocatorias, que responde a un tipo de formato o de idea de la danza contemporánea en donde proyectos como los míos no entran. Un ejemplo: para el Fonca, Fomento y Coinversión, si yo no propongo hacer doce funciones ya sea para producir o para difundir lo que hice, tener doce funciones es la condición *sine qua non*



para poder acceder al apoyo. Entonces, lo que ves en esa convocatoria es una intención de producción, productividad, el producto que gira, la idea de proceso está anulada y no puedo obligar a una ciudadanía a que doce veces haga ciertos procesos. Lo que yo noto es que hay un tipo de danza como la mía que está empezando a hacer otro tipo de cosas pero que todavía no entra en ciertos nichos institucionales. Hay otras relaciones institucionales donde hay gente como más de avanzada donde vas encontrando fisuras y vas probando estas nuevas formas de hacer, como ha sido el Museo Universitario del Chopo. En parte, esta doble relación artista/mecenazgo-estado ha determinado mucho formas de hacer para acceder al recurso. Por otro lado, hay gente que siempre estamos intentando ir abriendo el camino y abriendo brecha, hay un grupo de personas haciendo procesos en donde la fuente de pensamiento está en cómo pensamos lo coreográfico, es decir, desplazar un poco la idea de la danza al campo de lo coreográfico. La danza está en el campo de lo coreográfico, pero lo coreográfico es mucho más amplio. Se entiende lo coreográfico como un proceso de pensamiento. Hay muchos fenómenos no oficiales o independientes que, es cierto, son efímeros en el entendido que tienen un proceso de vida y de lanzar espacios donde se pueden hacer cosas distintas, que a veces están destinados a cerrar porque hay un agotamiento de los artistas que los lanzan, pero que estas pequeñas provocaciones que empiezan a surgir, de todas maneras, lo que van haciendo es van obligando a la institución o a un mismo movimiento dancístico a voltear la mirada y constatar que eso está pasando, que eso sucede, y empezar a imaginar otras posibles formas de hacer. También por eso estas maneras de hacer danza y de articularlas en este tipo de espacio son fundamentales, porque van acompañando este proceso urgente de actualización tanto del gremio mismo como de la institución, aunque siempre van desfasadísimos. Sí ha sido fundamental la era digital, ha provocado un acceso a una información distinta en cuanto a qué se está entendiendo por el cuerpo en

otros lares, que a la vez ha provocado influencias y copias, como siempre, pero también abre ciertos espectros. También ha ayudado a articular la movilidad de muchos creadores y *performers* mexicanos a otros lados del mundo y empezar a entender la circulación no como un fenómeno europeo nada más, por ejemplo. De alguna manera, la economía se ha movido, seguimos siendo mucho más precarios en otros sentidos, pero lo que ha sucedido, y me parece importante, es que hay ciertas economías que se mueven a otros procesos de cuerpo que se han democratizado. Y que eso justo ha permitido esos movimientos de los que hablo. Eso está pasando, tenemos los que siguen haciendo lo de siempre, que están desfasados de lo que es el cuerpo, tenemos procesos de movilidad mayor, tenemos discursos en donde no estamos pensando en ir a una caja negra y tener un número determinado de funciones, sino estamos, en mi caso, abordando la danza y la coreografía desde un lugar político, un espacio público que tiene otras connotaciones. Hay procesos incluso de formación hoy en día que están más en relación con la discusión en torno al cuerpo y al museo, o el cuerpo y la identidad, como el diplomado de ¿Cómo encender un fósforo?, donde voy a presentar mi pieza *Maravatío*. En grandes rasgos diría también que falta dejar ciertas autocensuras y tomar más riesgos, confiar en lo que uno explora en torno al cuerpo y la danza; algo que me interesa y está empezando a pasar que justamente nos estamos empezando a preguntar mucho más cuando hablamos de un cuerpo contemporáneo y cómo se manifiesta en distintas contemporaneidades que quizá tenga que ver con el folclor, con las danzas urbanas, con manifestaciones que vienen de un contexto casi siempre marginal, pero que finalmente permean la forma de hacer de todo el campo.

## **ENTREVISTA A CHRISTIAN BECERRA**

### **Dada la influencia de tus hermanos, ¿hubo una motivación para dedicarte al arte?**

Sí, incluso, recuerdo que en el paso de la secundaria a la preparatoria, cuando buscas en dónde estudiar, fue alguien a dar una plática del CEDART, y eso fue lo que me motivó, saber que había área de artes y seguir con la escolaridad normal. Sí había un interés de estudiar arte profesionalmente.

### **¿Cuántos años llevas con un desarrollo profesional?**

Como siempre fui muy activo cuando estaba, incluso, en la licenciatura, aunque realmente fue saliendo. Todo lo anterior fueron ejercicios que me sirvieron, como pequeñas prácticas, ejercicios *in situ* que tenía que hacer o algún proyecto que me daban, pero fue parte de la experimentación del trabajo. A partir de salir de la escuela empecé a tomar de manera más profesional saber cómo hacer el proyecto, las circunstancias. Serán unos cinco o seis años.

### **A partir del desarrollo tanto escolar como profesional, ¿cuál es han sido los elementos que te han llevado a escoger desde el tipo de proceso creativo que desarrollas, el tipo de técnica, influencias?**

A propósito de revisar mis referentes, lo dejé muy abierto, porque mantuve esta relación con la literatura con la música. Muchos de ellos no son artistas visuales. Los artistas visuales que me influyen mucho o que son un referente en mi trabajo son Alfredo Jaar, Doris Salcedo, Chris Burden, no los tomó de sus trabajos, sino de sus procesos, sus planteamientos. Eso es lo que me interesa más. Son proyectos a partir de una posición no tanto de artistas visuales. Por ejemplo Alfredo, quien es un arquitecto

cineasta que involucra otro tipo de personas que no tienen que ver con el arte para que el proyecto pueda ser desarrollado fuertemente. Mis referentes no están tan cercanos a las artes visuales.

**De acuerdo con eso, es clara esta situación de las especialidades y la memoria, incluso en *Carcinoma* hay una conexión entre memoria y cuerpo que resulta en un espacio, pero tomar en cuenta la condición del proceso y la experimentación.**

Como marca de mi generación, no creo, creo que ya se ha hecho. Pero parte de ahora en el arte contemporáneo sí, sí hay un interés mucho más en los procesos que a veces en las mismas piezas, o que son complementarios. Pero hay fallas, porque en muchos artistas es más interesante el proceso que la misma pieza que presentan. Alfredo Jaar menciona que para hacer todo este proceso, el arte contemporáneo es todo el lenguaje, y no de una sola línea, sino a partir de diferentes conceptos, diferentes herramientas, diferentes ideas. Y él decía que esas ideas, desde un principio y conforme se van desarrollando, terminar la investigación, definir el medio en el que se va a desarrollar, cuando se logra presentar frente al espectador, en un espacio público, en un museo, si el espectador no tiene esa respuesta, en la pieza hubo una falla. Él menciona que son palabras al vacío; espera mucho que la gente responda, o generar al menos un planteamiento o un cuestionamiento. Entonces es justo lo que pasa, hay procesos que se enriquecen sólo con el proceso, hay procesos que casi pueden escribir y no es que esté mal, en lugar de que se pueda escribir y que sea un documento que se realice la pieza. Sí creo que ahora pasa mucho, pero creo que siempre ha pasado. Hay desfase a veces entre concepto y pieza incluso presentación, dónde lo ponen. En eso llegan a debilitarse las piezas.

**Esto se conecta con lo que pasa en *Se haga justicia*, la activación de la pieza y la reacción que genera. Ha sido, de todas, la más reactiva. Tiene que ver con una parte entre vida y arte. Particularmente, en las piezas últimas es muy visible el generar una reacción. ¿Crees que tu discurso va hacia una reacción política?**

Sí hay una reacción política, una actitud, pero no partidista, más que nada es generar un cuestionamiento. Yo parte de estas piezas, incluso, al ir las desarrollando con la simbología (muchas gente no sabía que los escudos que estaban expuestos ahí eran escudos de la Policía Federal, y le gustaban. Estéticamente les parecían bonitos, ya cuando sabían empezaban a dudar. Es darle un pequeño giro a ese símbolo que está establecido por una institución que aparte adopta diferentes herramientas gráficas, que pueden ser prehispánicas, frases en latín y arman todo un collage, y aparte lo ponen como una institución y ese logo la representa, al generar ese cambio con los materiales y volverlo a reconstruir con los pasaportes y billetes cambia totalmente la idea del símbolo. Y esto es lo que me interesa, que la gente haga *click* al saber que son símbolos que representan a una institución que, sin embargo, también se contradice y que no llega a ser honesta, en este caso, en todo, desde el diseño hasta ellos mismos.

Generar estas preguntas, ahí va la propuesta, que la gente pueda ver y llevarse una pregunta, saber realmente dónde estamos parado, si este tipo de instituciones nos representan, si estos materiales que cotidianamente utilizamos como es el dinero y como son los pasaportes realmente tienen el valor que se les otorga. Y también saber que inconscientemente estamos utilizando materiales que tienen una carga de poder y un poder que se normaliza, es un poco como el poder que menciona Michel Foucault, son un poder totalitario, un poder que se normaliza y ese es el peor poder, el que no vemos.

Voy a ser un poco tramposa, justo una de las tantas poéticas que había dentro de la exposición era el cuestionar las instituciones, cuestionar incluso las condiciones de vida cotidiana y de una necropolítica o de una muerte. Hace veinte años sale la exposición de Acné, que con eso se inaugura la escena del arte contemporáneo en México con quienes son ya los maestros de esa vieja escena, que todos son Kurimanzutto, Cuauhtémoc Medina decía que la propuesta en sí del arte contemporáneo mexicano era que esas piezas representaran una pregunta: no dicen nada, no estabilizan nada, no simbolizan nada, sólo cuestionar, cuestionar constantemente. A veinte años, y con lo que tú ya representas por tu carrera, ya no eres un artista emergente y al llamarte un artista joven, realmente, siempre ha sido un poco baladí, ya que estás dentro del sistema, ¿tú consideras que hay un cambio en estos veinte años?, ¿qué es lo que cambió de acuerdo con este nivel discursivo, quitando, por el momento, el mercado? Sobre todo a nivel de producción, de *poiesis*, de condiciones ni siquiera meta simbólicas, sino de las piezas en sí. ¿Y cómo se conectan los talleres nacidos entre los ochentas y noventas con estas generaciones y qué es lo que están proponiendo?

Sí pasaron muchas cosas, pero también tristemente muchas de los cuestionamientos que se fueron generando en esa época se siguen generando ahorita. Podemos decir que hay más accesibilidad con la información pero son las mismas preguntas pero se dan manera escondida o la tratan de disfrazar. La cuestión de la producción que pasaba en ese tiempo y que ha pasado, por ejemplo, ahora, en muchos de mis compañeros de generación es que tratan de imitar un proceso, y cuando digo proceso me refiero a proceso de investigación y proceso final de la pieza, copiando a otro tipo de artistas que no son mexicanos.

Un ejemplo: muchos pintores tratan de reproducir la escuela alemana, con esto no me refiero a que tengamos que pintar como los muralistas pero sí se ve una referencia. Pienso en un artista como Abraham Cruzvillegas que realmente si ves su proceso es un proceso de un artista con temáticas mexicanas. Pienso en *Autoconstrucción*, y es algo que lo ves muy marcado. Esa problemática sigue. Cruzvillegas puede trabajar todavía sobre esa problemática que va a seguir existiendo. Obviamente él puede dar esta referencia y producciones y conceptos que nunca van a variar. Es muy diferente que un artista que nace aquí, aunque haya viajado, a los procesos de un artista que nació en Nueva York. Es mucho de dónde vives. Bajo esa premisa las preguntas que se hicieron hace veinte años, diez años pues muchas se siguen repitiendo. Eso tampoco te ejerce como para decir que si eres un artista mexicano trabajas con materiales como, por ejemplo, literatura mexicana. Estás parado en un lugar donde todo lo que vives y todo lo que consumes en todos los aspectos, políticos, culturales, sociales, todo, es lo mismo que te generan las preguntas. Por ejemplo, pienso en Alfredo Jaar otra vez, a él lo invitan a un país y tiene que ir a ese lugar y tiene que conocerlo y tiene que entender qué está pasando ahí y qué va a modificar. Él va e investiga, siempre ha sido muy riguroso en la investigación para que después funcione la pieza final. Ese es un método de trabajo, aquí parte, al menos toda esa generación de artistas del taller de los viernes sí tenían esas preguntas que toda persona se hace estando aquí en el país. Es lamentable, pero siguen existiendo muchos cuestionamientos de lo mismo, problemáticas políticas y sociales.

**Abres hacia dos direcciones: el contexto, que ha sido el paradigma del arte mexicano, es la marca que no tiene que ver en sí como lo exótico o folclórico, sino otra distinción. No cambia el contexto político, las condiciones, pero entonces ¿qué**

**sí cambia?, ¿cuál sería la distancia de esa mimesis temporal que parece que es un continuum, en ese entonces estábamos en el TLC y ahora estamos en la misma situación? Considerando que en veinte años sí se abren las plataformas de mercado, sí se abren los tecnológicos, somos otra generación. En ese sentido, ¿qué es lo que sí cambia o consideras que no hay ninguna distancia entre el joven Cruzvillegas o esta generación?**

Sí creo que hay cambios, los muralistas por ejemplo. A mí me gustan los muralistas no por la pintura sino por las temáticas que trabajaban, más que la cuestión pictórica o la técnica, aunque hay aportaciones muy fuertes, pienso en Siqueiros. Y creo que en estos veinte años, lo que yo he visto ha sido algo para bien la postura del artista respecto a estos proyectos que abordan. Son proyectos que incluyen otra serie de elementos o personas de otro nivel, gente que trabaja con un urbanista para su proyecto, gente que no estudió arte pero que sin embargo su práctica es una cuestión necesaria para hacer una pieza. En ese aspecto ese abanico de posibilidades que tiene ahora el artista que ya no es casarse con una técnica o con un medio que aunque ya se venía haciendo, la posibilidad que se está haciendo de colaboración entre varios artistas está interesante. Mucho del arte contemporáneo no es una sola voz, es a partir de muchos, de gente que está colaborando para que ese producto surja. Muchos de los chicos hoy están en este proceso de trabajar con otras personas que tienen otro oficio para que el proyecto o la pieza se enriquezca o sea más fuerte o se presente en otros lugares. Ya no es la voz del artista. Lo he visto con varios de mis compañeros en sus procesos.

**Toda esa gente que formó o estuvo involucrada directamente con todo este movimiento de la escena hace 20 o 25 años, ahora que se está haciendo esta revisión histórica con todos estos libros que se están editando, etcétera, tienen la**



**situación que los procesos de esta colaboración eran más fértiles y avanzaban más porque estaba más unidos. La crítica que se le hace era que se le hace es que eran quince personas y del mismo círculo, salvo Cruzvillegas, salvo Lezama, no estaban tan involucrados, pero hacían estos proyecto, estos espacios, incluso revistas, *Poliester*, por ejemplo, y después *Curare*, y ellos dicen que estas generaciones no jalan parejo y están diseminados los procesos y los proyectos.**

Aunque hay lugares. Entre esos proyectos no solamente invitan a gente que está en el arte, sino arquitectos, urbanistas, historiadores y eso está buenísimo. Un poco se está repitiendo la escena que antes hubo, sí hay un poco de repetición. Siento que están copiando ese proceso para después, algunos de los mismos que apoyaron al Taller de los Viernes, a lo mejor están al pendiente de esos procesos que están realizando esos chicos. Y eso no sé si sea bueno. Está bueno lo que están haciendo esos grupos, que están haciendo mucha crítica, espacios que están, espacios alternativos, espacios de reflexión sobre el arte, pero también pasa que se encierran mucho, incluso son muy *nerds*, y están haciendo todo lo contrario que era abrirse y poder generar condiciones con otras personas. Los veo un poco cerrados, grupitos que se identifican. Muchos los conozco pero se encierran mucho, deberían no repetirse tanto, explotar y hacer otra cosa.

**Particularmente tu proceso ha sido igual de importante en colaboración que como personal. ¿Cómo ha sido cambiar de línea, cuál es la experiencia y cómo te enriquece?**

Tengo esos dos procesos. Uno que es desde mi obra personal, mi trabajo personal, y el otro que es más colaborativo, incluso un poco más socialmente responsable. Necesito hacer una colaboración con un proyecto, o necesito hacer algo,

pero sí devolver algo. De esas dos maneras me equilibrio, cuando ya trabajo un proyecto colaborativo, donde involucramos a gente de psicología, historia, de arquitectura, es un proceso de experimentación, de aprendizaje, y de un resultado que aunque nosotros demos la cara, es un producto de la gente que trabaja o que colabora. Y esa parte sí me gusta. La otra es la personal, que nace de un interés muy personal. Tiene que ser complementarias las dos.

**¿Qué peso le das a lo social en tus obras? Más allá de ser político, creo que hay un compromiso social, hacia las comunidades.**

Lo veo como una necesidad. Creo que cualquier persona que tenga un oficio, o solamente artista tiene que regresar algo a la sociedad, algo de lo que aprendió. Eso es a partir de difusión de tu trabajo, puede ser docente, hacer talleres, proyectos comunitarios, creo que en eso aprender algo o tener cierto conocimiento que tú crees que puedes compartirlo es una necesidad. Lo veo así, como una necesidad. Y sobre todo en mi trabajo que tengo este tipo de temáticas sociales, en las cuales tengo que regresar algo, porque si no siento que me estoy agarrando de eso para hacer piezas.

## BIBLIOGRAFÍA

- ❖ Aguiluz Ibargüen, Maya, (2009). *El lejano próximo. Estudios sobre extrañidad*, Barcelona: Anthropos, México: CEIICH, UNAM.
- ❖ Aguiluz Ibargüen, Maya, (2010). “Carne y cuerpo. Anotaciones sobre biopolítica” en Aguiluz Ibargüen, Maya y Lazo Briones, Pablo (Eds.), *Corporalidades*, México: UNAM, CEIICH.
- ❖ Ampudia, Mariana (2 de junio de 2017). “Arte, conveniencia y consumo”, en *El economista*. Recuperado de: <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2017/02/06/arte-conveniencia-consumo>
- ❖ Baron, Samuel (1976). *Plejánov. El padre del marxismo ruso*, España: Siglo XXI Editores.
- ❖ Barrios, José Luis, (2001). “Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales”, en Benítez Dueñas, Issa Ma. (Ed.) *Hacia otra historia del arte en México, disolvencias (1960-2000)*, tomo IV, México: Conaculta.
- ❖ Bastide, Roger, (2000). *Arte y sociedad*, México: FCE.
- ❖ Bataille, Georges, (1997). *Las Lagrimas de Eros*, Barcelona: Tusquets.
- ❖ Becker Howard, (2008). *Los mundos del arte*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- ❖ Bell, Daniel, (2007). “Epílogo de 1996 a «Las contradicciones culturales del capitalismo»”, en Beriain, Josetxo y Aguiluz Ibargüen, Maya (Eds.), *Las contradicciones culturales de la modernidad*, Barcelona: Anthropos, México: UAM-A, CEIICH, UNAM, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- ❖ Benítez Dueñas, Issa Ma. (1997). *Arte no objetual y reconstrucción documental. Perspectiva teórica* (Tesis de licenciatura), México: Universidad Iberoamericana.
- ❖ Benítez Dueñas, Issa Ma. (ed.), (2001). *Hacia otra historia del arte en México, disolvencias (1960-2000)*, tomo IV, México: Conaculta.
- ❖ Benjamin, Walter, (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad*, México: Ítaca.
- ❖ Benjamin, Walter, (2004). *El autor como productor*, México: Ítaca.
- ❖ Benjamin, Walter, (2008). *Libro de los pasajes*, Madrid: Akal.
- ❖ Benjamin, Walter, (2008). *Sobre la fotografía*, Valencia: Pretextos.

- ❖ Blas Galindo, Carlos, (1992). “Esplendores y tinieblas”, en *El financiero*, 10 de julio de 1992.
- ❖ Bolívar, Clara y Peniche, Elva, (2017). “Expandir los espacios del arte” en Álvarez Romero, Ekaterina, (ed.), *Helen Escobedo, Expandir los espacios del arte. UNAM 1961-1979*, México: UNAM.
- ❖ Bourdieu, Pierre, (1990). “Y quién creó a los creadores”, en *sociología y cultura*, México: Grijalbo.
- ❖ Bourdieu, Pierre, (1997). *Capital cultural, escuela y espacio social*, México: Siglo XXI Editores.
- ❖ Bourdieu, Pierre, (2001). *El campo político*, Bolivia: Plural editores.
- ❖ Bourdieu, Pierre, (2002). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid: Taurus.
- ❖ Bourdieu, Pierre, (2002). *Las reglas del arte*, Madrid: Anagrama.
- ❖ Bourdieu, Pierre y Wacquant, Loïc (1995). *Respuestas para una antropología reflexiva*, México: Grijalbo.
- ❖ Buck Morss Susan, (1998). “¿Qué es el arte político?”, en Sally Yard (ed.), *Insite97: New projects in public spaces by artists from the America*, San Diego: Fonca, Mex-Am Cultural Foundation.
- ❖ Buck Morss Susan, (1973). *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y Oeste*, Madrid: Machado libros.
- ❖ Brushwood, John, (1973). *México en su novela*, México: FCE.
- ❖ Camacho Navarrete, Fabiola, (2001). *Hacer la ciudad: formas de pensar, ver y experimentar a las ciudades latinoamericanas en el siglo XXI* (Tesis de maestría). México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- ❖ Campa, Homero, (4 de mayo de 1991). “México: Esplendores de treinta siglos, en Texas, acercará a Mexicanos y Chicanos”, en *Proceso*. Recuperado de: <http://www.proceso.com.mx/157026/mexico-esplendores-de-treinta-siglos-en-texas-acercara-a-mexicanos-y-chicanos>
- ❖ Cordero Reiman, Karen, (2016). “Si tiene dudas... pregunte: la propuesta artística de Mónica Mayer”, en *Si tiene dudas... Pregunte: una exposición retrocolectiva*, México: Editorial RM.
- ❖ De Certeau, Michel, (1994). *La cultura en plural*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- ❖ Debray, Régis, (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada de occidente*. Barcelona: Paidós.

- ❖ Debroise, Oliver, (2007). *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual de la exposición en México 1968-1987 (catálogo de la exposición)* México: UNAM, Turner.
- ❖ Delgado Ruíz Manuel, (1999). *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*, Madrid: Anagrama.
- ❖ Delgado Ruíz Manuel, (2001). *Memorias Culturales 2*, Valencia: Universitat Politècnica de València.
- ❖ Díaz Cruz Rodrigo, (2014). *Los lugares de lo político, los desplazamiento del símbolo. Poder y simbolismo en la obra de Víctor W. Turner*, México: Gedisa editorial, UAM.
- ❖ Duby, George, (1999). “II Historia de las mentalidades”, en *Obras selectas de George Duby*, Beatriz Rojas (ed.), México: FCE.
- ❖ Duhau, Emilio *et al.*, (2008). *Las reglas del desorden. Habitar la metrópoli*, México: UAM, Siglo XXI editores.
- ❖ Durand, Gilbert, (2000). *La imaginación simbólica*, Buenos Aires: Amorrortu.
- ❖ Durkheim, Emile, (1986). *Las reglas del método sociológico*, México: FCE.
- ❖ Duvignaud, Jean, (1965). *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, París: Presses Universitaires de France.
- ❖ Duvignaud, Jean, (1969). *sociología del arte*, Barcelona: Península.
- ❖ Echeverría, Bolívar, (1997). *Las ilusiones de la modernidad*, México: UNAM.
- ❖ Echeverría, Bolívar, (2010). *Definición de la cultura*, México: FCE.
- ❖ Eder, Rita, (ed.) (2014). *Desafío a la estabilidad, procesos artísticos en México 1952-1967*, México: UNAM, España: Turner, España.
- ❖ Ejea Mendoza, Tomás, (2009). “La liberalización de la política cultural en México: el caso del fomento a la creación artística” en *Sociológica*, no. 71, septiembre - diciembre, México: UAM-A.
- ❖ Escalante, Evodio, (2012). “El descubrimiento de Irradiador. Nueva luz sobre el estridentismo”, en *Irradiador. Revista de vanguardia, edición facsimilar*, México: UAM-I.
- ❖ Facuse, Marisol, (2010). “sociología del arte y América Latina: Notas para un encuentro posible”, en *Revista Universum*, Chile: Universidad de Talca, Chile, 2010.
- ❖ Flaubert, Gustave, (2002), *La educación sentimental*, México: Grijalbo Mondadori.
- ❖ Foster, Hal, (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid: Akal.

- ❖ Franco, Jean, (1995). “IV. Manhattan será más exótico este otoño: la iconización de Frida Kahlo”, en García Canclini, Néstor, (Eds.), *Cultura y pospolítica, El debate sobre la modernidad en América Latina*, México: Conaculta.
- ❖ Furió, Vincenc, (2000). *sociología del arte*, Madrid: Cátedra.
- ❖ Gadamer, Hans George, (1991). *La actualidad de lo bello*, Barcelona: Paidós.
- ❖ Gadamer, Hans George, (2003). *Verdad y método*, Salamanca: Ediciones Sígueme.
- ❖ Gallo, Rubén, (ed.) (2004). *México DF: Lecturas para paseantes*, Madrid: Turner.
- ❖ Gallo Rubén (2010). *Las artes de la ciudad. Ensayos sobre la cultura visual de la capital*, México: FCE.
- ❖ García, Pilar, (2014). “La Zona Rosa, los espacios universitarios y la creación de nuevos museos”, en Eder, Rita, (ed.) *Desafío a la estabilidad, procesos artísticos en México 1952-1967*, México: UNAM, España: Ed. Turner.
- ❖ García Andrade, Adriana, Sabido, Olga (Eds.) (2014). *Cuerpo y afectividad en la sociedad contemporánea*, México: UAM-A.
- ❖ García Canclini, Néstor, (1979). *La producción simbólica, teoría y método en la sociología del arte*, México: Siglo XXI Editores.
- ❖ García Canclini, Néstor, (1991). (Eds.) *Cultura y pospolítica, el debate sobre la modernidad en América Latina*, México: Conaculta.
- ❖ García Canclini, Néstor, (1995). *Consumidores y ciudadanos, conflictos multiculturales de la globalización*, México: Grijalbo, .
- ❖ García Canclini, Néstor, (1996). *La ciudad de los viajeros*, México: UAM-I, Grijalbo.
- ❖ García Canclini, Néstor, (2001). *Culturas híbridas*, México: Grijalbo.
- ❖ García Canclini, Néstor, (2002). *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*, España: Paidós.
- ❖ Garibay Guillén, Monserrat, (2006). *La política cultural en México, un análisis comparativo* (Tesis de maestría), México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- ❖ Geertz, Clifford, (1994). *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Barcelona: Paidós.
- ❖ Girola, Lidia, (2011). “Historicidad y temporalidad de los conceptos sociológicos”, en *Sociológica*, 26, no. 73, mayo - agosto. México: UAM-A.

- ❖ Goffman, Erving, (2004). *La representación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires: Amorrortu.
- ❖ Goldman, Shifra, (1989). *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, México: IPN, Editorial Domés.
- ❖ Gombrich, Ernst, (2003). *Los usos de las imágenes*, México: FCE.
- ❖ González, Jorge Enrique (trad.), (2011). “Entrevista a Nathalie Heinich”, en *Revista Colombiana de sociología*, 34, no. 1, enero - junio.
- ❖ Grunzinski, Serge, (2003). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, México: FCE.
- ❖ Grunzinski, Serge, (2007). *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México Español. Siglos XVI-XVIII*, México: FCE.
- ❖ Guyau, J.M. (1902). *El arte desde el punto de vista sociológico*, Establecimiento Madrid: Tipográfico de A. Pérez.
- ❖ Hannerz, Ulf, (1993). *Exploración de la ciudad*, México: FCE.
- ❖ Hannerz, Ulf, (1998). *Conexiones transnacionales: cultura, gente, lugares*, Madrid: Cátedra.
- ❖ Hauser, Arnold, (1973). *Introducción a la historia del arte*, Madrid: Guadarrama.
- ❖ Heinich, Natalie, (2001). *Lo que el Arte aporta a la sociología*, México: Conaculta, .
- ❖ Heinich, Natalie, (2002). *La sociología del arte*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- ❖ Híjar, Alberto, (2007). *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*, México: Fonca, Conaculta,.
- ❖ Horkheimer, Max, Adorno, W. Theodor, (2006). *Dialéctica de la ilustración, fragmentos filosóficos*, Madrid: Trotta.
- ❖ Joseph, Isaac, (1998). *El transeúnte y el espacio urbano*, Argentina: Gedisa Editorial.
- ❖ Joseph, Isaac, (1999). *Retomar la ciudad*, Medellín: Universidad Nacional de Colombia, CINDEC.
- ❖ Joseph, Isaac, (2007). “La ciudad y la vida urbana a través de los imaginarios urbanos”, en *Revista EURE*, XXXIII, no. 99, Santiago de Chile.
- ❖ Le Goff, Jaques, (1991). *El orden de la memoria*, Barcelona: Ediciones Paidós.
- ❖ Lipovetsky, Gilles, Serroy, Jean, (2015). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, Barcelona: Anagrama.

- ❖ Longoni Ana, Vindel, Jaime, (2018). “Experiencias del 68”, Buenos Aires: Instituto Di Tella, 1968. Primera Bienal de arte de Vanguardia, Tucumán Arde, Rosario 1968”. Recuperado de: [http://www.macba.cat/uploads/20091118/lecture4\\_tucuman\\_arde\\_es.pdf](http://www.macba.cat/uploads/20091118/lecture4_tucuman_arde_es.pdf)
- ❖ Mbembe Achille, (2011). *Necropolítica*, España: Editorial Melusina,.
- ❖ Maffesoli, Michel, (1990). *El tiempo de las tribus. El declive del individualismo en las sociedades de masas*, Barcelona: Icaria.
- ❖ Maffesoli, Michel, (2007). *En el crisol de las apariencias*, México: Siglo XXI Editores.
- ❖ Malou Strandvad, Sara, (2009). *Inspirations for a new sociology of art. A sociomaterial study of development processes in the Danish film industry* (Tesis doctoral), Dinamarca: Copenhagen Business School.
- ❖ Mandoki, Katya, (2008). *Prosaica I, Estética cotidiana y juegos de la cultura*, México: Siglo XXI Editores, Conaculta, Fonca.
- ❖ Marx, Karl, (1980). *Manuscritos de economía y filosofía*, Madrid: Alianza Editorial.
- ❖ Marx, Karl, (2008). *El capital*, México: FCE.
- ❖ Mayer, Mónica, (2004). *Rosa chillante, mujeres y performance en México*, México: Conaculta, Pinto mi raya.
- ❖ Mayer, Mónica, (2006). *Escandalario, los artistas y la distribución del arte*, México: Pinto mi raya, AVJ ediciones, Conaculta, INBA, Fundación Bancomer, Ex teresa Arte Actual.
- ❖ Mayer, Mónica, (2015). [www.pintomiraya.com.mx](http://www.pintomiraya.com.mx)
- ❖ Medina, Cuauhtémoc *et al.*, (2007). *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México, 1968-1997*, folleto de exposición, México: Museo de Artes y Ciencias de la UNAM.
- ❖ Medina, Cuauhtémoc, (2009). “Espectralidad materialista”, en *Teresa Margolles, De qué otra cosa podemos hablar*, México: Editorial RM.
- ❖ Medina, Cuauhtémoc, (2017). *Abuso mutuo. Ensayo e intervenciones sobre arte postmexicano (1992-2013)*, México: Editorial RM.
- ❖ Mendieta y Núñez, Lucio, (1962). *sociología del arte*, México: Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM.
- ❖ Montero, Daniel, (2012). *El cubo de Rubick* (Tesis doctoral), México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.



- ❖ Moulin Raymonde, (2012). *El mercado del arte. Mundialización y nuevas tecnologías*, Buenos Aires: La marca editora.
- ❖ Muñiz, Elsa, (2014). “Descifrar el cuerpo. Una metáfora para disipar las ansiedades contemporáneas”, en Adriana García Andrade *et al.* (Eds.), *Cuerpo y afectividad en la sociedad contemporánea*, México: UAM - A.
- ❖ Muxí, Zaida, (2003). *La ciudad global*, Barcelona: Gustavo Gilli.
- ❖ Nisbet, Robert, (1979). *La sociología como forma de arte*, Madrid: Editorial Espasa Calpe.
- ❖ Ochoa Sandy, Gerardo, (4 de enero de 1992). “Por primera vez desde el muralismo, la plástica mexicana influye en el arte y se impone en el mercado neoyorkino”, en *Proceso*. Recuperado de: <http://www.proceso.com.mx/158533/por-primera-vez-desde-el-muralismo-la-plastica-mexicana-influye-en-el-arte-y-se-impone-en-el-mercado-neoyorquino>
- ❖ Okón, Yoshúa, Dorsfman, Alex, (2005). *La Panadería 1994-2002*, México: Turner.
- ❖ Olvera, Serrano, Margarita, (1999). “La primera socialización intelectual de Lucio Mendieta y Núñez”, en *Sociológica*, no. 39, enero - abril, México: UAM-A.
- ❖ Ortiz, Renato, (1994). “La mundialización de la cultura”, en García Canclini, Néstor *et al.*, *De lo local a lo global. Perspectivas desde la antropología*, México: UAM-I.
- ❖ Ortiz, Renato, (2000). *Modernidad y espacio, Benjamin en París*, Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, .
- ❖ Ortiz, Renato, (2004). *Mundialización y cultura*, Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- ❖ Ortiz, Luis Ángel, (2001). “El proyecto de la teoría crítica”, en Páez Díaz de León, Laura (ed.), *La escuela de Frankfurt. Teoría crítica de la sociedad, ensayos y textos*, México: ENEP Acatlán.
- ❖ Páez Díaz de León, Laura, (2001). “Semblanza histórica del Instituto de Investigación social”, en Páez Díaz de León, Laura (ed.), *La escuela de Frankfurt. Teoría crítica de la sociedad, ensayos y textos*, México: ENEP Acatlán.
- ❖ Palazón, Mayoral, María Rosa, (2006). *La estética en México siglo XX*, México: UNAM, FCE.
- ❖ Palazón, Mayoral, María Rosa, (2006b) (ed.), *Antología de la estética en México siglo XX*, México: UNAM.

- ❖ Péquignot Bruno, (2007). “Sociologie et médiation culturelle”, en *L’Observatoire*, no. 32, septiembre, Grenoble: Observatoire des politiques culturelles.
- ❖ Péquignot Bruno, (2007b). *La questions des oeuvres en sociologie des arts et de la culture*, París: L’Harmattan.
- ❖ Portes, Alejandro *et al.* (ed.) (2008). *Ciudades latinoamericanas, un análisis comparativo en el umbral del nuevo siglo*, México: Universidad Autónoma de Zacatecas, Miguel Ángel Porrúa.
- ❖ Prieto, Stambaugh, Antonio, (2001). “Performance transfronterizo como subversión de la identidad: los (des) encuentros chicano-chilangos”, en Benítez Dueñas, Issa María (ed.), *Hacia otra historia del arte en México, disolvencias (1960-2000)*, Tomo IV, México: Conaculta, .
- ❖ Quirarte, Vicente, (1989). *El mito, la máscara y el monólogo: el discurso amoroso de Gilberto Owen* (Tesis de maestría), México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- ❖ Quirarte, Vicente, (2010). *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México 1850-1992*, México: Ediciones Cal y arena.
- ❖ Quiroz Trejo, José Othón, (2009). “Arte, sociedad y sociología”, en *Sociológica*, no. 71, septiembre - diciembre, México: UAM-A.
- ❖ Quiroz Trejo, José Othón, (2016). “Movimientos sociales, democracia, Estado y Modernidad en México”, en Méndez y Barrueta, Luis Humberto *et al.*, *México híbridos. De cuando México se volvió plural y todos los discursos fueron insuficientes*, México: UAM-A.
- ❖ Quiroz Trejo, José Othón, (2017). “Vanguardias artísticas, políticas y Estado en México y la URSS”, en San Pedro López, Patricia (ed.), *Convergencias y divergencias. La modernidad mexicana en perspectiva histórica-comparativa*, México: UAM-A.
- ❖ Ramírez Paredes, Gustavo, (1994). “El Tratado del Libre Comercio y el Congreso de Estados Unidos”, en Eliezer Morales Aragón (ed.), *La nueva relación de México con América del Norte*, México: UNAM.
- ❖ Rancière, Jacques, (2002). *La división de lo sensible. Estética y política*, Salamanca: Centro de Arte de Salamanca.
- ❖ Rashkin, Elisa, (2014). *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*, México: FCE, UAM.
- ❖ Reynoso Pohlenz, Jorge, (2011). “La recreación de lo verídico” en *SEMEFO 1990-1999, De la morgue al museo*, México: UAM, Colección Jumex.

- ❖ Ribera Cusicanqui, Silvia, (2010). *Ch'ixinakax utixiwa Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, Buenos Aires: Tinta limón ediciones.
- ❖ Richard, Nelly, (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento filosófico*, Argentina: Siglo XXI Editores.
- ❖ Sloane, Patricia, Hollander, Kurt (Eds.), (2017). *Grupos y espacios en México, arte contemporáneo de los 90. Vol. 1: Licenciado Verdad*, Madrid: Ediciones MP y J.P. Morgan.
- ❖ Salazar Ponce de León, Alejandra, (2010). *Importancia del factor cultural en el diseño de estrategias de política exterior y promoción de negocios internacionales en México 2007-2012*, (Tesis de licenciatura), México: FES Aragón, UNAM.
- ❖ Sánchez Vázquez, Adolfo, (2006). “Los problemas de la estética marxista”, en Palazón Mayoral, María Rosa (ed.), *Antología de la estética en México siglo XX*, México: UNAM.
- ❖ Schneider, Luis Mario, (1985). *El estridentismo: México 1921-1927*, México: UNAM, 1985.
- ❖ Silbermann, Alphons, (1971). *sociología del Arte*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- ❖ Silva, Armando, (2001). “Imaginarios: estética ciudadana.” en Vergara, Abilio, (ed.) *Imaginarios: horizontes plurales*, México: Conaculta, INAH, BUAP.
- ❖ Silva, Armando, (1992) *Imaginarios urbanos*, Bogotá: Tercer mundo editores.
- ❖ Simmel, Georg, (1958). *Filosofía del dinero*, Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- ❖ Taussig Michael, (2007). *The magic of the State*, Londres: Routledge.
- ❖ Tejeda, César, (2018). “El maestro. Revista de cultura nacional”, en *Enciclopedia de la Literatura Mexicana*. Recuperado de: <http://www.elem.mx/obra/datos/2595>
- ❖ Tibol, Raquel, (1989). “Introducción”, en Goldman, Shifra, *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambios*, México: IPN.
- ❖ Toscano, Javier, (2014). *Contra el arte contemporáneo*, México: Tumbona Ediciones, Fonca, Conaculta.
- ❖ Vázquez Mantecón, (2007). “Los Grupos: una reconsideración”, en Debroise Oliver (ed.), *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968-1997*, México: UNAM.
- ❖ Villela Mascaró, Pilar, (2011). “El recuerdo de un cadáver que nunca estuvo ahí” *SEMEFO 1990-1999, De la morgue al museo*, México: UAM, Colección Jumex.

- ❖ Yúdice, George, (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Barcelona: Gedisa Editorial.
- ❖ Yúdice, George, (1995). “Posmodernidad y capitalismo transnacional en América Latina”, en García Canclini, Néstor *et al.* (ed.), *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*, México: Conaculta.
- ❖ Zolov, Eric, (2002). *Rebeldes con causa*, México: Editorial Norma.
- ❖ Zukin, Sharon, (1995). “¿De quién es la cultura? ¿De quién la ciudad?”, en Klurfeld, Alison, (tr), *The Cultures of cities*, Cambridge: Blackwell Publishers.